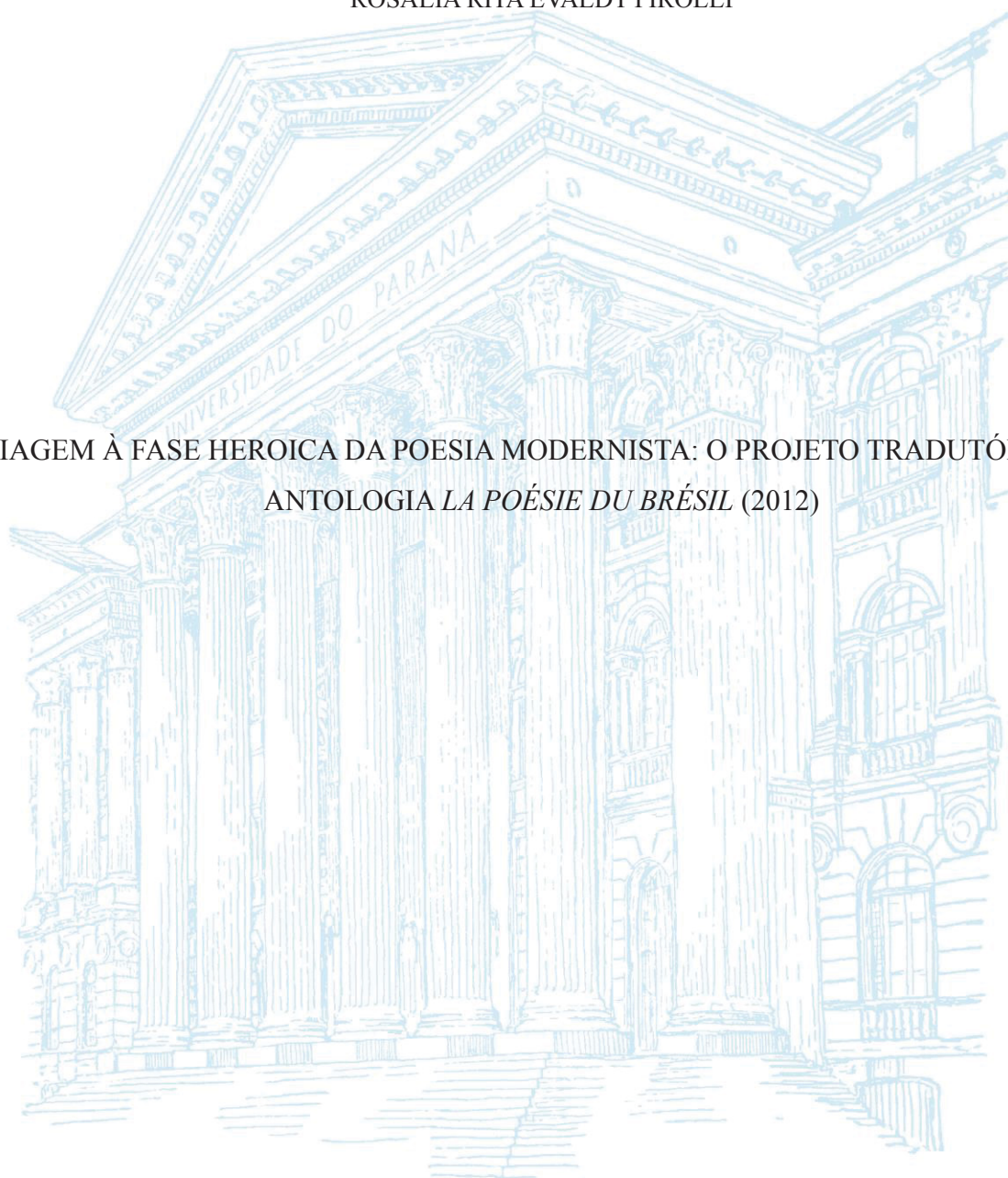


UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ROSALIA RITA EVALDT PIROLI

VIAGEM À FASE HEROICA DA POESIA MODERNISTA: O PROJETO TRADUTÓRIO DA  
ANTOLOGIA *LA POÉSIE DU BRÉSIL* (2012)



CURITIBA

2020

ROSALIA RITA EVALDT PIROLI

VIAGEM À FASE HEROICA DA POESIA MODERNISTA: O PROJETO TRADUTÓRIO DA  
ANTOLOGIA *LA POÉSIE DU BRÉSIL* (2012)

Tese apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Doutor em Letras, no Curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Paiva de Souza

CURITIBA

2020

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –  
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Pirolli, Rosalia Rita Evaldt

Viagem à fase heróica da poesia modernista : o projeto tradutório da antologia *La poésie du Brésil* (2012). / Rosalia Rita Evaldt Pirolli. – Curitiba, 2020.

Tese (Doutorado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná.

Orientadora : Prof. Dr. Marcelo Paiva de Souza

1. Poesia brasileira – História e crítica. 2. Tradução e interpretação na Literatura. 3. Modernismo (Literatura). 3. Antologias francesas. I. Souza, Marcelo Paiva de, 1971-. II. Título.

CDD – B869.109

## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **ROSALIA RITA EVALDT PIROLI** intitulada: **VIAGEM À FASE HEROICA DA POESIA MODERNISTA: O PROJETO TRADUTÓRIO DA ANTOLOGIA LA POÉSIE DU BRÉSIL (2012)**, sob orientação do Prof. Dr. MARCELO PAIVA DE SOUZA, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 10 de Junho de 2020.

Assinatura Eletrônica

10/06/2020 19:07:59.0

MARCELO PAIVA DE SOUZA  
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

11/06/2020 20:38:21.0

MARTA PRAGANA DANTAS

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA - UFPB)

Assinatura Eletrônica

11/06/2020 11:20:32.0

LUCIA PEIXOTO CHEREM

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

11/06/2020 17:44:27.0

LEONARDO TONUS

Avaliador Externo (UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE)

Assinatura Eletrônica

10/06/2020 16:31:48.0

MARIE-HÉLÈNE CATHERINE TORRES

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA)

À Andressa – oásis, farol, constelação.

## AGRADECIMENTOS

*It takes a village* para fazer qualquer tipo de trabalho acadêmico – sobretudo na área de Humanas – no Brasil.

Ao meu orientador, Marcelo Paiva de Souza, por ter aceitado orientar este trabalho. Obrigada pelo encorajamento, pela leitura sempre muito criteriosa e pela gentileza durante a fase final de realização deste trabalho.

Aos professores membros da banca de defesa: Prof. Dra. Lúcia Cherem, Prof. Dra. Marta Pragana Dantas, Prof. Dra. Marie-Hélène Catherine Torres e Prof. Dr. Leonardo Tonus. Obrigada por terem topado ler e discutir este trabalho. À Marie-Hélène Torres, agradeço ainda pelas preciosas observações e sugestões feitas na banca de qualificação.

Agradeço à Andressa, minha companheira de percurso. Obrigada pelo incentivo, pela paciência, pelo encorajamento em *todas* as etapas deste trabalho. Sem você, este trabalho teria sido *menos* – e as tabelas, no geral, bem mais toscas – e o caminho todo muito mais chato e, provavelmente, muito mais solitário.

Aos meus professores queridos da graduação em Letras Francês na UFPR – e amigos também! – Lúcia Cherem, Nathalie Dessartre e Eduardo Nadalin, maiores exemplos de tudo o que eu sempre quis ser. Saí do “*je m’appelle*” para me tornar pesquisadora/professora/tradutora. *C’est pas mal!* (E Lúcia, obrigada também pela leitura generosa, por ter aceitado participar também da banca de qualificação e por ter acreditado, desde sempre, no meu potencial. Do teste de nivelamento malsucedido ao semestre em que eu quis desistir, das aventuras em Grenoble às atividades essenciais durante a IC sobre Letramento, que me tornaram uma professora – e, no geral, um ser humano, melhor. Jamais terei palavras suficientes para agradecer isso tudo.)

Às *miga* das Letras – Boganika, Pati, Manu, mulheres incríveis, sempre disponíveis, que me acolheram e me ajudaram das formas mais variadas possíveis, de revisões a indicações de bibliografia, de conselhos a seções de desabafo (*Merci les filles!*) – e às *miga* que, embora não saibam, necessariamente, o teor deste trabalho, mas que estiveram por aqui, durante esse percurso maluco – Guida, Kathellyn, Lulu.

Aos *migo*: Daniel, pela revisão, pelas conversas, pela leitura receptiva; ao Alan, pelas incursões às bibliotecas da USP – a tabela sobre as antologias francesas teria sido impossível sem a tua ajuda – e pelo resumo em inglês.

Às colegas professoras de francês – Sandra, Cecília, Fer – pelos pitacos nas traduções.

Às minhas colegas de área, Viviane Pereira e Cláudia Daher, pelas sempre carinhosas palavras de apoio.

À minha mãe, pelos cafés que me fizeram ir pra aula, na distante época do cursinho e por não ter me deixado desistir da graduação, quando as coisas ficaram difíceis.

Ao Tchubilas e à Bolota, pelo ronron nas horas de aperto.

À super Thais, nossa secretária incrível da Pós-Graduação em Letras. Nenhum problema é difícil demais que ela não resolva.

Às livrarias alternativas e aos sebos de todo o Brasil, onde encontrei vários tesourinhos, como a antologia do Orban de 1914! Caso alguém precise desse material – a maior parte das antologias que constam lá no belo Apêndice 2 -, não deixe de entrar em contato comigo, pois terei o maior prazer em compartilhar essa riqueza!

Aos projetos de digitalização de documentos e de fontes primárias, no Brasil e na França. Que trabalho fantástico! E quanta pesquisa esperando pra ser descoberta!

Às bibliotecárias que me ajudaram em algum ponto da pesquisa, principalmente à gentil Florence, da Bibliothèque nationale de France (BnF).

À Capes, por ter financiado três anos e meio deste trabalho. Sem esse apoio financeiro, esta pesquisa simplesmente não teria existido.

À UFPR, por tudo. Vida longa à universidade pública!

Às minhas *futuras* leitoras. Precisamos ocupar os espaços de pesquisa!

*It takes an ocean not to break.*

*É preciso criar a poesia deste país de sol!  
Pobre da tua poesia e dos teus amigos,  
Pobre dessa poesia nostálgica,  
Dessa poesia de fracos diante da vida forte.  
A vida é força.  
A vida é uma afirmação de heroísmos quotidianos,  
De entusiasmos isolados donde nascem mundos.  
Lá vai passando uma mulher... Chove na velha praça...  
Pobre dessa poesia de doentes atrás das janelas!  
Eu quero o sol na tua poesia e na dos teus amigos!  
O Brasil é cheio de sol! O Brasil é cheio de força!  
É preciso criar a poesia do Brasil!*

Manuel Bandeira, “A invenção da poesia brasileira”

*[...] a tradução assim ancorada nesse solo poético pode modificar o devir da poesia, revelar possibilidades latentes da língua. É o círculo fecundo da tradução e da escrita.*

Antoine Berman (1995)



## RESUMO

Nesta tese, realizamos uma análise do projeto da antologia *La poésie du Brésil* (2012), organizada e traduzida majoritariamente por Max de Carvalho, e da porção de poemas da fase inicial do Modernismo, produzidos entre 1922 e 1930. Segundo o antologista, a publicação foi pensada como um trabalho de vocação panorâmica, pretendendo preencher uma lacuna observada pelo seu editor, Michel Chandeigne, em relação à história da poesia brasileira em tradução na França. Contando com 134 poetas e 478 poemas traduzidos, o volume cobre cinco séculos de produção poética brasileira, abrindo-se com uma seção de cantos e mitos indígenas e encerrando-se com a produção dos anos 1980. A partir disso, desenvolvemos este trabalho em duas etapas: (i) a análise dos dados liminares da antologia, através do exame do aparato paratextual que envolve essa publicação – capa, contracapa, prefácio, epígrafes, notas – e do papel dos diversos agentes implicados – editora, editor, tradutor/antologista, leitores críticos –, buscando descrever, conforme os Estudos Descritivos da Tradução, e compreender o projeto subjacente à sua confecção (LAMBERT; VAN GORP, 1985; TOURY, 1995; BERMAN, 1995); e (ii) a análise de um conjunto de poemas traduzidos que compõem a seção “*Modernes*”, procurando identificar quais foram as estratégias empregadas, como o tradutor operou criativamente com a língua, como construiu suas traduções e quais efeitos obteve em língua francesa (MESCHONNIC, 1982, 1999; FALEIROS, 2012; BRITTO, 2012, 2017).

Palavras-chave: Poesia brasileira traduzida. Modernismo. Crítica de tradução. Antologia francesa.

## ABSTRACT

In this thesis, we provide an analysis of the anthology project *La poésie du Brésil* (2012), organized and translated primarily by Max de Carvalho, and its collection of poems originally written during the early stages of Modernism, between 1922 and 1930. As stated by Carvalho, the publication was intended as an effort of panoramic pretensions. We seek to fill a gap observed by the anthology editor, Michel Chandeigne, in relation to the history of Brazilian poetry translations in France. With 134 poets and 478 translated poems in total, the volume encapsulates five centuries of Brazilian poetic production, opening with a section dedicated to indigenous chants and myths and closing with works from the 1980s. From this starting point, the research is developed in two stages: (i) the analysis of the anthology's preliminary data through an examination of the paratextual apparatus concerning the publication – front and back cover, preface, epigraphs, notes – and the role of the various agents involved – publisher, editor, translator/anthologist, critical readers –, aimed at describing, in accordance with the Descriptive Translation Studies, and understanding the project (LAMBERT; VAN GORP, 1985; TOURY, 1995; BERMAN, 1995); (ii) the analysis of a series of translated poems which comprise the “*Modernes*” section, aimed at identifying which strategies were employed, how the translator worked with the language in a creative sense, in what manner his translations were constructed, and what results were obtained in the French language (MESCHONNIC, 1982, 1999; FALEIROS, 2012; BRITTO, 2012, 2017).

Keywords: Translated Brazilian Poetry. Modernism. Translation Criticism. French Anthology.

## RÉSUMÉ

Cette thèse propose l'analyse du projet de l'anthologie *La poésie du Brésil* (2012), organisée et traduite majoritairement par Max de Carvalho, ainsi que celle de l'ensemble de poèmes de la phase initiale du Modernisme, écrits entre 1922 et 1930. Selon l'anthologiste, sa publication a été conçue comme un travail à l'intention panoramique, envisageant de combler un espace vide remarqué par l'éditeur Michel Chandeigne par rapport à l'histoire de la poésie brésilienne traduite en France. Ce volume embrasse cinq siècles de production poétique brésilienne – 134 poètes, 478 poèmes traduits – et s'ouvre avec des chants et mythes indigènes et se termine vers les années 1980. À partir de ce point de départ, nous avons développé ce travail en deux étapes: (i) l'analyse des données préliminaires de l'anthologie, à travers l'examen de l'appareil paratextuel qui concerne cette publication et ses différents agents impliqués – maison d'édition, éditeur, traducteur / anthologiste, lecteurs critiques -, cherchant à décrire, selon les *Etudes Descriptives de la Traduction*, et à comprendre le projet sous-jacent à sa production (LAMBERT; VAN GORP, 1985; TOURY, 1995; BERMAN, 1995); et (ii) l'analyse d'un ensemble de poèmes traduits qui composent la section «*Modernes*», en cherchant à identifier quelles stratégies ont été utilisées, comment le traducteur a travaillé de manière créative avec la langue, comment il a construit ses traductions et quels effets il a eus en français (MESCHONNIC, 1982, 1999; FALEIROS, 2012; BRITTO, 2012, 2017).

Mots-clés: Poésie brésilienne. Modernisme. Critique des traductions. Anthologie française.

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – LE COMTE DE CLARAC ET LA FORÊT VIERGE DU BRÉSIL .....	49
FIGURA 2 - <i>RIO DE JANEIRO, LA VILLE MÉTISSE</i> .....	50
FIGURA 3 - <i>LES INDIENS DU BRÉSIL</i> .....	51
FIGURA 4 - <i>L'ALEIJADINHO</i> .....	52
FIGURA 5 – <i>MODERNITÉS</i> .....	53
FIGURA 6 - ANTOLOGIA <i>LA POÉSIE DU BRÉSIL</i> .....	71
FIGURA 7 - CAPA, CONTRACAPA E LOMBADA .....	73
FIGURA 8 - MAPA DO SÉCULO XVI .....	75
FIGURA 9 - MAPA POLÍTICO .....	75
FIGURA 10 - UM BUQUÊ SEGUINDO O CÓDIGO DAS FLORES .....	86
FIGURA 11 – PÁGINAS DA ANTOLOGIA .....	98
FIGURA 12 – CAPAS DAS EDIÇÕES FRANCESAS DE <i>COBRA NORATO</i> .....	153
FIGURA 13 – APRESENTAÇÃO DO ORIGINAL E DA TRADUÇÃO .....	173
FIGURA 14 - CASA DE TIRADENTES .....	191
FIGURA 15 - <i>DEMEURE LE PRÉAUX</i> .....	191
FIGURA 16 - EXCERTO DO CADERNO DA <i>GARÇONNIÈRE</i> .....	196
FIGURA 17 - EXCERTO DO CADERNO TESTEMUNHA DA <i>GARÇONNIÈRE</i> (2) .....	196

## LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 - PUBLICAÇÕES NO CATÁLOGO DA CHANDEIGNE.....	57
QUADRO 2 – LIVROS TRADUZIDOS NA FRANÇA ENTRE 2000 E 2013.....	59
QUADRO 3 - QUADRO GEOGRÁFICO-POÉTICO DE <i>LA POÉSIE DU BRÉSIL</i> (2012) .....	91
QUADRO 4 - CLASSIFICAÇÃO DAS NOTAS.....	99
QUADRO 5 - ANTOLOGIAS (EM LIVRO) DE POESIA BRASILEIRA PUBLICADAS EM LÍNGUA FRANCESA.....	126
QUADRO 6 - SEÇÕES, POETAS E POEMAS.....	130
QUADRO 7 - MOTIVOS/TEMAS E POEMAS.....	142
QUADRO 8 – FIGURAS IMPORTANTES DO MODERNISMO NOS ANOS 1920 .....	147
QUADRO 9 – POEMAS E TRADUÇÕES ANALISADOS NO CAPÍTULO 4 .....	150
QUADRO 10 - SONORIDADE DE " <i>BUCOLIQUE</i> "/"BUCÓLICA" .....	184
QUADRO 11 – PROGRESSÃO DE SENTIDOS EM "MEUS OITO ANOS" .....	202

## **LISTA DE TABELAS**

TABELA 1 - TIPO DE NOTAS POR SEÇÃO .....	100
--	-----

## **LISTA DE ABREVIATURAS**

EDT	Estudos Descritivos da Tradução
-----	---------------------------------

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>19</b>
<b>DADOS LIMINARES: PARATEXTO E RECORTE ANTOLÓGICO.....</b>	<b>26</b>
<b>1 ABORDAGEM DESCRITIVISTA DA TRADUÇÃO.....</b>	<b>28</b>
1.1 TEORIA DOS POLISSISTEMAS .....	30
1.2 ESTUDOS DESCRITIVOS DA TRADUÇÃO.....	34
1.2.1 A NOÇÃO DE NORMA E SUAS IMPLICAÇÕES.....	38
1.3 ESQUEMA PARA A DESCRIÇÃO DE TRADUÇÕES DE LAMBERT E VAN GORP .....	41
<b>2 O APARATO PARATEXTUAL .....</b>	<b>44</b>
2.1 EDITORES E EDITORA: UMA HISTÓRIA QUE SE CONFUNDE.....	46
2.2 PORTA-VOZ DOS VIAJANTES: VOCAÇÃO FUNDACIONAL DA ÉDITIONS CHANDEIGNE.....	48
2.2.1 A MISCELÂNEA LUSÓFONA DA BIBLIOTHÈQUE LUSITANE.....	55
2.3 TRADUTORES E POSIÇÃO TRADUTIVA .....	64
2.4 ÍNDICES MORFOLÓGICOS: FORMATO, TÍTULO, CAPA, QUARTA CAPA E OUTRAS INSCRIÇÕES.....	68
2.4.1 <i>PRIÈRE D’INSÉRER</i> .....	76
2.5 PREFÁCIO.....	79
2.5.1 “ <i>L’ÎLE-BRÉSIL</i> ” .....	80
2.5.2 “ <i>ANABASE</i> ” .....	84
2.5.3 DOS TERRITÓRIOS SONHADOS .....	85
2.5.4 “ <i>DE L’ANTHOLOGIE COMME JEU FLORAL</i> ” .....	86
2.5.5 “ <i>COMPOSER</i> ” .....	88
2.5.6 “ <i>TRADUIRE</i> ” .....	92
2.5.7 “ <i>VOYAGE SENTIMENTAL</i> ” .....	94
2.6 NOTAS .....	95
2.7 EPÍGRAFES.....	106
2.8 RECEPÇÃO DA ANTOLOGIA NA FRANÇA E NO BRASIL .....	116
<b>3 QUAL POESIA BRASILEIRA EM <i>LA POÉSIE DU BRÉSIL</i>? .....</b>	<b>122</b>
3.1 O PAPEL DA ANTOLOGIA.....	122
3.2 ANTOLOGIAS DE POESIA BRASILEIRA NA FRANÇA.....	125
3.3 <i>LA POÉSIE DU BRÉSIL</i> : POETAS E POEMAS .....	128
3.3.1 SELEÇÃO TEMÁTICA.....	142



3.4	EM “MODERNES”, O MODERNISMO BRASILEIRO .....	145
3.4.1	O MODERNISMO BRASILEIRO .....	145
3.4.2	CRITÉRIOS DE SELEÇÃO DO CONJUNTO DE POEMAS ANALISADOS .....	148
3.4.3	PRESENÇA DOS POETAS MODERNISTAS NO MUNDO FRANCÊS .....	153
	<b>TRADUZINDO A POESIA MODERNISTA .....</b>	<b>159</b>
<b>4</b>	<b>UMA ANÁLISE CRÍTICA DA TRADUÇÃO.....</b>	<b>160</b>
4.1	COTEJO .....	165
4.2	O RITMO MESCHONNIQUIANO.....	166
4.3	ABORDAGEM ANALÍTICA DE FALEIROS .....	169
4.4	O PARTI PRIS DE BRITTO .....	170
<b>5</b>	<b>TRADUÇÕES: EXAME CRÍTICO .....</b>	<b>173</b>
5.1	A DIMENSÃO GRÁFICA .....	173
5.2	OSWALD DE ANDRADE .....	180
5.2.1	“BUCOLIQUE”/ “BUCÓLICA” .....	180
5.2.2	“VIVIER”/”VIVEIRO” .....	186
5.2.3	“MAISON DE TIRADENTES”/“CASA DE TIRADENTES” .....	188
5.2.4	“PASIONARIA”/“PASSIONÁRIA” .....	194
5.2.5	“MES HUIT ANS”/“MEUS OITO ANOS” .....	199
5.3	MANUEL BANDEIRA.....	205
5.3.1	“ÉVOCATION DE RECIFE”/“EVOCAÇÃO DO RECIFE” .....	205
5.3.2	“PROFONDEMENT”/“PROFUNDAMENTE” .....	213
5.3.3	“JE PARS POUR PASARGADES”/“VOU-ME EMBORA PRA PASÁRGADA” .....	216
5.4	MÁRIO DE ANDRADE .....	218
5.4.1	“LE POETE MANGE DES CACAHUETES”/“O POETA COME AMENDOIM” .....	219
5.4.2	“JE SUIS TROIS CENTS”/“EU SOU TREZENTOS...” .....	222
5.5	GUILHERME DE ALMEIDA .....	224
5.5.1	“VERA CRUZ” .....	224
5.5.2	“RACE”/“RAÇA” .....	228
5.5.3	“TOUFFEUR” / “MORMAÇO” .....	233
5.5.4	“BERCEUSE”/ “CANTIGA DE NINAR” .....	234
5.6	RONALD DE CARVALHO .....	236
5.6.1	“CE PARFUM”/“ESTE PERFUME” .....	236
5.6.2	“MONOTONIE DU SOIR TROPICAL”/“MONOTONIA DA TARDE TROPICAL” .....	239
5.6.3	“VENT NOCTURNE”/ “VENTO NOTURNO” .....	241

5.6.4 “CLARA D’ELLEBEUSE” .....	243
5.6.5 “SCENE D’INTERIEUR”/ “INTERIOR” .....	244
5.6.6 “NOCTURNE DES ANTILLES”/“NOTURNO DAS ANTILHAS” .....	247
5.6.7 “L’AMERIQUE TOUT ENTIERE”/“TODA A AMERICA” .....	251
5.7 RIBEIRO COUTO.....	254
5.8 CASSIANO RICARDO .....	256
5.9 POETAS BISSEXTOS: ASCENSO FERREIRA, ASCÂNIO LOPES E JOAQUIM CARDOZO	
259	
5.9.1 ASCENSO FERREIRA.....	259
5.9.2 JOAQUIM CARDOZO .....	263
5.9.3 ASCÂNIO LOPES .....	267
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>269</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>274</b>
ANEXO 1 – UM ESQUEMA SINTETIZADO PARA A DESCRIÇÃO DE TRADUÇÃO.....	284
ANEXO 2 – ARTIGO DE LOUISE DE CRISNAY NO LIBÉRATION.....	286
ANEXO 3 – ARTIGO DE ALAIN NICOLAS NO L'HUMANITÉ.....	289
ANEXO 4 – ARTIGO DE PATRICK KÉCHICHIAN NO LA CROIX.....	290
ANEXO 5 – ARTIGO DE JEAN-YVES MASSON .....	291
ANEXO 6 – TEXTO DE APRESENTAÇÃO DA ANTOLOGIA LA POÉSIE DU BRÉSIL .....	292
ANEXO 7 – POEMAS DE ASCÂNIO LOPES QUE CONSTAM EM <i>LA POÉSIE DU BRÉSIL</i> (2012) .....	293
ANEXO 8 – POEMAS DE CASSIANO RICARDO QUE CONSTAM EM <i>LA POÉSIE DU</i> <i>BRÉSIL</i> (2012).....	296
APÊNDICE 1 – ANTOLOGIAS CONSULTADAS PARA O LEVANTAMENTO DE AUTORES E POEMAS NOS APÊNDICES 2 E 3.....	301
APÊNDICE 2 – DISTRIBUIÇÃO DOS AUTORES POR ANTOLOGIA E TÍTULOS DOS POEMAS.....	302
APÊNDICE 3 – DISTRIBUIÇÃO DOS POEMAS POR ANTOLOGIA .....	360
APÊNDICE 4 – <i>LA POÉSIE DU BRÉSIL</i> : POETAS, TÍTULOS, TRADUTORES E NOTAS .....	411

## INTRODUÇÃO

Sempre houve, no âmbito da Literatura Comparada, uma preocupação em procurar compreender, a partir dos mais variados processos dinâmicos, como circulam e interagem as diferentes literaturas nacionais. Essa questão, segundo Lambert e Sousa (2017, p. 249), torna-se ainda mais relevante no final do século XX e no início do XXI, com a internacionalização das Letras – sob o impacto da globalização – e um diálogo cada vez mais intenso entre as produções culturais mundiais no “espaço literário mundial” (cf. CASANOVA, 2002, p. 13). Dentro desse campo de estudos, Lambert e Sousa (2017, p. 255) afirmam que as relações bilaterais constituem um dos objetos de estudo privilegiado, com a tradução – enquanto mediação cultural e também criação de valor literário (cf. CASANOVA, 2002), ocupando uma posição de destaque.

Nesse sentido, estudar os diálogos literários que se estabelecem entre o Brasil e a França pela via da tradução – e, principalmente, graças a um objeto tão específico quanto uma antologia poética de vocação panorâmica, como é o caso de *La poésie du Brésil* (2012) – é uma tentativa de iluminar uma parte desse processo, procurando compreender aquilo que Lambert e Sousa (2017, p. 251) chamam de “relação sintomática” entre esses dois países. Para Torres (2014, p. 11), as trocas – que Carelli (1994) afirma serem “atípicas” – são tão antigas quanto as diversas tentativas francesas de colonização do Brasil e resultou, a partir do século XX, em “laços de amizade e cooperação intelectual, científica e cultural, muitas vezes acadêmicos” (TORRES, 2014, p. 10).

Embora não tenham desenvolvido uma relação idêntica à que se estabelecia entre uma metrópole e sua(s) colônia(s), essa conexão é profundamente marcada por uma assimetria entre o capital cultural dos dois países, entre a língua francesa e o português brasileiro. Por um lado, as manifestações artísticas e intelectuais francesas constituíram, ao longo dos séculos, uma referência incontornável para a vida cultural brasileira, apesar da pressão permanente do mundo anglófono, servindo como uma constante fonte de inspiração, de inovação e de renovação durante toda a formação e a consolidação de nosso sistema literário. Por outro, o Brasil alimentou constantemente o imaginário francês com representações ligadas ao exótico e, mais posteriormente, ao brutalismo urbano em um contínuo que vai desde antes de Montaigne, passando pelo prêmio Goncourt de 2001, o romance *Rouge Brésil*, e o sucesso estrondoso de *Cidade de Deus*, filme de 2002, nos cinemas franceses.

Atualmente, essa relação ainda assimétrica não perdeu força nem relevância, influenciando profundamente aquilo que circula ou circulará nesses sistemas literários. A questão se torna ainda mais evidente quando observamos cuidadosamente os dados a respeito da tradução, da edição, da circulação e da recepção da literatura brasileira no mundo cultural francês. Em linhas gerais, o

percurso dessa literatura traduzida é descrito no prefácio do catálogo *France-Brésil* (RIVAS, 2005b), que procura documentar a produção cultural – literária, cinematográfica e musical – brasileira disponível atualmente na França.

Rivas (2005b) aponta como se deu o gradual processo de tradução das obras literárias brasileiras a partir do século XIX, da publicação de *Marília de Dirceu*, de Tomás Antônio Gonzaga, editado e publicado em 1824 (cf. TORRES, 2014), ao início do século XX. Até a Primeira Guerra Mundial, traduzia-se em média um título a cada dois anos. Entre 1918 e 1945, passou-se a um título por ano. A partir de 1945, esse processo se intensificou, com a tradução e a edição de uma média de três publicações anuais (cf. RIAUDEL, 2017, p. 13). No entanto, na década de 1960, ocorre um refluxo desse processo que coincide, contraditoriamente, com o apogeu do boom hispano-americano no mercado francês (RIAUDEL, 2017, p. 13). Essa tendência estende-se ainda aos anos 1970, década que contabilizou a publicação de 17 romances, quando Torres (2008, p. 32) considera que a literatura brasileira deixou de ser inexistente no sistema francês, ganhando alguma notoriedade em razão da associação algo deslocada com a literatura latino-americana do realismo fantástico. Apesar disso, Riaudel (2005, p. 17) considera que o resultado desse processo – apesar da retração no número de obras traduzidas publicadas – aponta para “uma lenta e progressiva maturação [que tem conduzido] a uma decisiva autonomização” (RIAUDEL, 2005, p. 17) das letras brasileiras nesse sistema literário, correspondente à criação, no bojo da Éditions Métailié, da Bibliothèque brésilienne – momento em que a literatura brasileira é, enfim, dissociada de domínios mais vastos, indiferenciados e de contornos e identidades pouco distintas, aos quais ela era constantemente associada: produção latina, lusófona, ibérica, ibero-americana, latino-americana.

A partir da década de 1980, essa produção volta a crescer progressivamente, com uma aceleração acentuada a partir dos anos 2000. A partir desse ponto, esse movimento pode ser percebido graças ao levantamento conduzido por Spézia (2015), que contabilizou a produção literária brasileira que foi traduzida e publicada na França entre os anos 2000 e 2013, fazendo também a distinção entre títulos de prosa e de poesia, distribuídos na razão de 148 livros de prosa – dentre os quais 104 são romances – e 38 de poesia, incluindo seis antologias (cf. SPÉZIA, 2015, p. 62). De 2013 em diante, o número de traduções sofre um pequeno declínio, mas ainda com resultados bastante positivos.

A intensificação da presença da literatura brasileira traduzida na França não é fruto do acaso, sendo o resultado de uma série de iniciativas que implicam um grande número de agentes e mediadores culturais e que vão desde a reformulação do Programa de Apoio à Tradução e à Publicação de Autores Brasileiros no Exterior, em 2011, até um maior protagonismo do país na cena internacional – na mídia, na diplomacia, na cultura e até mesmo no cenário geopolítico mundial. No campo da literatura, essa movimentação pode ser percebida, por exemplo, por meio da realização de

eventos de grande porte dedicados exclusivamente à produção nacional, como o festival *Printemps Littéraire Brésilien*, cuja primeira edição ocorreu em 2014, e o Salão do Livro em Paris (2015). Cada vez mais editoras francesas, segundo o *Bulletin Culturel Spécial – Livre Paris 2017* (2017), investem em traduções e disponibilizam títulos brasileiros em seus catálogos. Apesar disso, esse cenário otimista, em que a produção literária brasileira começa a despertar real interesse, chamando atenção inclusive para sua posição periférica no sistema cultural francês, aplica-se principalmente à prosa de ficção. Nesse contexto razoavelmente positivo, a poesia brasileira em tradução parece ocupar uma posição ainda mais periférica, muito menos visível dentro desse sistema cultural.

É precisamente dentro desse recorte que localizamos o objeto de estudo desta tese, o volume *La poésie du Brésil: anthologie du XVI<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*, publicado em 2012, pela editora Chandeigne, e organizado por Max de Carvalho. Trata-se, sem sombra de dúvida, de uma realização sem precedentes quando se pensa em tradução de poesia brasileira na França. Segundo seu antologista, essa publicação foi pensada como um trabalho de pretensões panorâmicas, contemplando a produção de 134 poetas. O volume recobre “dos mitos ameríndios e produções jesuíticas do século XVI até textos de poetas nascidos antes de 1940” (CHANDEIGNE, 2012, tradução nossa), divididos em oito partes e incluindo 478 poemas (completos ou excertos de produções poéticas de maior fôlego). A tradução ficou majoritariamente sob responsabilidade do próprio antologista, mas contou, pontualmente, com a colaboração de outros tradutores conhecidos pelo sólido trabalho com literatura lusófona, tais como Ariane Witkowski, Isabel Meyrelles, Inês Oseki-Dépré, Patrick Quillier e Michel Riaudel. Assim como parte significativa das traduções de obras brasileiras para o francês, a antologia foi financiada com recursos da Fundação da Biblioteca Nacional, da Embaixada do Brasil na França e da região da Île-de-France.

Tomando, então, a antologia como ponto de partida, desenvolveremos, nesta tese, um trabalho em duas etapas: (i) a análise dos dados liminares da antologia, através da observação cuidadosa do aparato paratextual que envolve essa publicação e dos diversos agentes implicados – editora, editor, tradutor/antologista, leitores críticos –, buscando identificar as normas implícitas à sua confecção (cf. TOURY, 1995; BERMAN, 1995); e (ii) a análise de um conjunto de poemas traduzidos que compõem a seção “*Modernes*”, procurando identificar quais foram as estratégias tradutórias empregadas por Carvalho, quais efeitos poéticos foram criados e quais resultados foram obtidos. Por se tratar da maior seção da antologia, tanto em relação ao número de poetas quanto de poemas, decidimos selecionar unicamente poemas produzidos entre 1922 e 1930, durante a primeiríssima parte do Modernismo brasileiro, na fase dita heroica.

Essa seleção, embora pareça arbitrária, ou pautada unicamente por um critério temporal igualmente arbitrário, foi estabelecida por uma série de razões. Trata-se de uma produção bastante

heterogênea, tanto no âmbito temático, quanto no formal, interessada na pesquisa estética que girava em torno de questões nacionais – na maior parte das vezes, relacionadas com questões realmente locais, como o folclore e a cultura popular – e da busca de novas possibilidades expressivas, incluindo um interesse particular pela língua portuguesa falada no Brasil, suas peculiaridades e seus ritmos. Após a leitura da antologia, em um primeiro momento deste trabalho, nenhuma outra seleção parecia mais promissora enquanto amostra das estratégias de tradução mobilizadas por Carvalho do que esse momento fundamental da nossa literatura. Nesse ponto, poderíamos observar tanto as estratégias de translação (cf. BERMAN, 1995) do Modernismo enquanto movimento quanto as soluções para as traduções específicas de cada poeta/poema pertencente a essa sub-seção. Uma consequência colateral dessa escolha foi, também, a oportunidade de observar a construção de relações literárias no âmbito da antologia enquanto pequeno microcosmo representativo da nossa história literária, identificando as aproximações possíveis graças ao “acúmulo” de poemas e de possibilidades de leituras.

Esta tese se divide em duas grandes seções, intituladas “Dados liminares: paratextos e recorte antológico” e “Traduzindo a poesia modernista”. Na primeira seção, o objetivo é contemplar o maior número possível de aspectos exteriores relacionados à antologia, descrevê-los e procurar compreender seu papel na construção da antologia. Após essa primeira etapa descritiva, em nossa segunda seção, realizaremos uma análise crítica da dimensão textual da tradução da produção modernista selecionada.

Nosso primeiro capítulo se dedica à revisão da base teórica que fundamentou a primeira etapa da pesquisa, principalmente a linha dos Estudos Descritivos da Tradução (*Descriptive Studies of Translation*, no original; EDT, daqui em diante). Compreendemos, neste trabalho, a tradução como um fato cultural, com fatores condicionados e indissociavelmente relacionados à cultura que a demanda/realiza. Nesse ponto, a discussão parte da teoria dos polissistemas de Even-Zohar (1990), que aborda a literatura dentro (e a partir) da noção de polissistema e que contempla não apenas a(s) literatura(s) em si – nacionais e traduzidas, de modo geral –, mas todas as instâncias que influenciam, governam e regulam, de modo sincrônico e diacrônico, essa atividade. Para Even-Zohar (1990, p. 18), a literatura não se resume, portanto, a um conjunto de textos, um repertório de realizações de natureza verbal. Essa concepção, geralmente associada a uma parcela central sob a forma de sua produção canonizada, representa apenas uma pequena porção da literatura, cujo comportamento pode ser compreendido, de forma mais dinâmica, graças à noção de polissistema. O sistema literário, tensionado por inúmeras relações de poder, contempla, além do próprio aparato textual, uma série de elementos pertencentes a uma complexa cadeia de processos, que inclui a seleção, a tradução, a edição, a mídia, a crítica, entre outros, assim como os agentes que atuam nessas instâncias.



Para alicerçar a análise dessas esferas da tradução, empregamos também, além da teoria dos polissistemas, a proposta para o ramo descritivo dos EDT desenvolvida por Toury (1995). Esse pesquisador classificou essa abordagem como *target-oriented*, isto é, centrada na cultura/sistema-alvo, pois parte da posição das traduções na cultura receptora (cf. TOURY, 1995, p. 24), procurando descolar-se da obsessão com o original e a “fidelidade” da tradução. Não podemos deixar de destacar, igualmente, Heilbron e Sapiro (2009) e Heilbron (2010) por suas contribuições referentes às relações de poder que se constroem entre as línguas e as hierarquias decorrentes de suas posições para os campos da literatura e da tradução. Para a descrição da tradução, empregamos o esquema metodológico proposto por Lambert e Van Gorp (1985)<sup>1</sup>. Esses estudiosos propuseram uma valiosa ferramenta para a descrição das traduções, um modelo sintético que propõe um afunilamento do olhar, partindo das relações sistêmicas e informações contextuais, passando pelo nível macroestrutural, em que podemos gerar hipóteses a respeito das normas iniciais (TOURY, 1995) que regem a tradução como um todo, para chegar ao nível microestrutural, que abordaremos em nossa segunda seção.

O segundo capítulo apresenta, por sua vez, a etapa descritiva correspondente aos dados preliminares e às informações contextuais do esquema de Lambert e Van Gorp. Em um primeiro momento, voltamos nossa atenção para os agentes culturais responsáveis pela existência da antologia, enquanto projeto e objeto material. Vamos explorar o perfil editorial da Chandeigne, assim como o seu catálogo, para compreender como o volume de Carvalho aí se encaixa e como é resultado da atuação e do interesse desses *passeurs culturels* lusófonos que ajudam a modelar – e a tensionar – o sistema literário francês. Nesse momento, também não deixamos de analisar a figura do tradutor, procurando estabelecer a sua posição tradutiva (BERMAN, 1995) para esse projeto, por intermédio da análise de suas pouquíssimas manifestações sobre a tradução – uma entrevista e o próprio prefácio da antologia. Na sequência, passamos ao aparato paratextual do volume em questão, descrevendo e analisando a capa, o título, o *prière d’insérer*, o prefácio, as epígrafes e as notas de tradução. Finalmente, fizemos um levantamento para analisar a modesta recepção dessa obra, sobretudo junto à imprensa francesa, já que, no meio acadêmico, tanto no Brasil quanto na França, pouco se comentou até 2020 a respeito desse volume. Nosso objetivo, neste capítulo, é compreender quais são e como se dão as relações entre a antologia, o seu aparato paratextual, o antologista/tradutor e o público leitor em potencial do volume, bem como quais representações acerca da literatura brasileira e do próprio Brasil permeiam, significam e modificam essas instâncias.

<sup>1</sup> Esse artigo de Lambert e Van Gorp, publicado originalmente em 1985, aparecerá, daqui em diante, referenciado como Lambert e Van Gorp (2011), segundo a referência efetivamente consultada, a antologia de artigos traduzidos, organizada por Andréia Guerini, Marie-Hélène Catherine Torres e Walter Costa, publicada pela 7Letras.

Em nosso terceiro capítulo, procuramos aprofundar as percepções acerca do projeto do volume em questão, a partir de uma análise cuidadosa dos critérios de seleção que compõem a construção panorâmica da literatura brasileira delineada por Carvalho. Para entender como essa publicação se insere no sistema literário francês, fizemos o levantamento das antologias de literatura brasileira traduzidas para a língua francesa – cujo resultado encontra-se, majoritariamente, ao final deste trabalho, sob a forma de uma série de tabelas que procuram fornecer o máximo de informações possível a respeito de cada uma dessas antologias. Essa etapa nos permitiu saber, por exemplo, quais são os poetas e poemas mais traduzidos e também quais são as primeiras traduções e as retraduições do projeto de Carvalho. Passando desse panorama mais geral, procuramos discutir a construção das imagens da poesia brasileira na França, pela via da inevitável questão do cânone como resultado da manipulação da literatura e do efeito antológico (LEFEVERE, 1992), para estabelecer a posição sistêmica dos autores antologizados. Em seguida, observamos detalhadamente a seleção de poesia modernista da fase heroica compreendida na seção “*Modernes*”, evocando questões específicas de recepção que possam ser revelantes para a segunda grande parte deste trabalho. Além disso, interessou-nos explorar qual é o resultado das escolhas de Carvalho – como construiu esse Modernismo? A partir de quais poetas, poemas e temas? – pela imagem projetada por essa seção.

O quarto capítulo, que abre nossa segunda seção, é dedicado a uma breve apresentação dos conceitos centrais que foram empregados na análise do nível microestrutural das traduções dos poemas modernistas selecionados: (i) o trajeto analítico de Berman (1995), que prevê a criação sistemática e diligente de uma crítica da tradução e que indica uma espécie de passo-a-passo que, ao lado do esquema de Lambert e Van Gorp (2011), foram fundamentais para embasar nossa leitura e análise dos poemas da antologia; (ii) a noção de ritmo de Meschonnic, que nos ajudou a compreender esse aspecto de forma menos rígida, menos relacionado à dimensão mais evidentemente sonora – o que foi essencial para compreender uma produção que, embora extremamente rímica, manifesta essa característica de formas bastante distintas, não necessariamente a partir de uma métrica regular – ou a falta dela; (iii) os procedimentos analíticos de Faleiros (2012), que desenha um trajeto que vai da dimensão gráfica mais geral e seus aspectos significantes como, por exemplo, a topografia e a tipografia do texto, à dimensão sonora, dividida entre metro e textura fônica – outra noção fundamental para compreender a produção de alguns poetas modernistas; (iv) a possibilidade de uma avaliação objetiva das traduções, desenvolvida por Britto (2017), com base em uma leitura cuidadosa capaz de identificar os aspectos significantes centrais do poema e que devem ser, obrigatoriamente, centrais no trabalho de tradução, a partir do princípio meschonniquiano de traduzir o marcado pelo marcado, o não marcado pelo não marcado (BRITTO, 2012) e de suas noções de “correspondência” e “perda”.



Finalmente, em nosso quinto capítulo, apresentaremos as análises e os comentários dos poemas inscritos dentro do nosso recorte, compreendidos na antologia de Carvalho. Nesse ponto, trabalharemos o nível microestrutural do texto traduzido, com eventuais acenos ao original – por compreendermos a tradução como diálogo, como um processo complexo que mobiliza todo um conjunto de fatores para além da letra – embora a *letra*, no sentido bermaniano, seja aspecto incontornável – e do texto. Procuramos apontar e comentar, quando pertinente, a organização rítmica dos poemas, levando em conta questões estilísticas, sintáticas e lexicais específicas. Nosso objetivo é compreender como os poemas modernistas desse curto período de tempo, repletos de especificidades formais e temáticas, além de uma relação ambivalente com a tradição poética, a produção brasileira anterior e a europeia, no geral, passaram pelo processo de morte, em português, e de ressurreição, em francês, segundo a metáfora da páscoa, mencionada por Carvalho no prefácio da antologia. Para isso, procuramos observar quais foram as estratégias empregadas, como o tradutor operou criativamente com a língua, como construiu suas traduções e quais efeitos obteve em língua francesa.

Por fim, em nossas considerações finais, propomos um *bilan* dessas análises, procurando verificar se é possível falar efetivamente de uma estratégia tradutória – ou, ao menos, de um conjunto mais ou menos fixo de estratégias – que seja comum a esse grupo de poemas – que, como veremos neste trabalho, compreende produções muito variadas entre si. Partindo do pressuposto de que o Modernismo foi um momento poético em nossa história no qual várias questões importantes, relacionadas à literatura e à linguagem, foram tencionadas, interessou-nos saber se a tradução dessa produção para a língua francesa pôde resultar em “*fleurs vivantes*”, em objetos realmente poéticos, que efetivamente funcionem e que possam, ainda que em escala bastante modesta, arejar o próprio arsenal poético da poesia em língua francesa.

## DADOS LIMINARES: PARATEXTO E RECORTE ANTOLÓGICO

Nos três capítulos que compõem esta primeira grande seção, nosso enfoque será em tudo aquilo que orbita no entorno da antologia *La poésie du Brésil* (2012), sendo parte inalienável de sua base, ajudando a constituí-la e consolidá-la enquanto obra dentro de um sistema literário.

O primeiro capítulo, “Abordagem descritivista da tradução”, apresenta de forma sucinta algumas das principais noções dos Estudos Descritivos da Tradução: (i) a abordagem sociológica de Heilbron e Sapiro (2009); (ii) a teoria do polissistema; (iii) os Estudos Descritivos da Tradução; e (iv) o esquema metodológico para a descrição das traduções desenvolvido por Lambert e Van Gorp (2011).

Em seguida, o segundo capítulo, “O aparato paratextual”, já é dedicado à análise da antologia, partindo do estudo dos índices morfológicos, dos discursos de acompanhamento e da recepção da antologia em questão, tendo como objetivo: (i) descrever e analisar, com base em certos procedimentos dos Estudos Descritivos da Tradução, a totalidade do conjunto paratextual de *La poésie du Brésil* (2012), incluindo a capa, o título, o *prière d’insérer*, o prefácio, as epígrafes e as notas de tradução; (ii) descrever e analisar os elementos relacionados às questões editoriais, tais como a natureza da editora, seu catálogo e a coleção em que foi publicada a antologia, assim como o seu formato – aspectos essenciais para compreender o processo de translação dessa produção poética para francês; (iii) estabelecer um perfil, tanto do editor quanto do tradutor, procurando explicitar sua posição tradutiva (cf. BERMAN, 1995); (iv) apresentar, de forma geral, a recepção dessa antologia no sistema cultural francês, principalmente na mídia de grande circulação – uma vez que essa publicação ainda não foi objeto de outros estudos de fôlego no âmbito acadêmico, tanto no Brasil quanto na França.

O terceiro capítulo, intitulado “Qual poesia brasileira em *La poésie du Brésil*”, procura, por sua vez, aprofundar as percepções acerca do projeto antológico do volume em questão, a partir de uma análise cuidadosa dos critérios de seleção que compõem o panorama construído por Carvalho, sejam eles explícitos, isto é, declarados conscientemente pelo antologista/tradutor sobretudo no prefácio da obra, ou implícitos, depreendidos a partir das escolhas observadas na construção da antologia. O objetivo desse capítulo é: (i) apresentar um histórico a respeito das antologias de poesia brasileira traduzidas para o francês para compreender o terreno no qual está inserido o volume em questão; (ii) discutir a construção das imagens da poesia brasileira, passando pela questão do cânone, como decorrência da manipulação dessa literatura e do efeito antológico (cf. LEFEVERE, 1992) no sistema literário francês; (iii) descrever e analisar, de modo geral, a seleção de poetas e de poemas da antologia; e (iv) analisar detalhadamente a seleção de poesia modernista da seção “*Modernes*”,

sobretudo aqueles poemas escritos entre 1922 e 1930 e que serão analisados na segunda seção desta tese, além de questões específicas de recepção que possam ser relevantes para o conjunto de poemas estudados neste trabalho.

De modo geral, essa primeira seção procura contemplar o maior número possível de elementos relacionados à antologia como um todo, preparando o terreno para as análises das traduções dos poemas produzidos dentro do recorte temporal que propusemos para este trabalho. Pretendemos compreender que tipo de relações o aparato paratextual antológico permite criar entre o texto, o antologista/tradutor e o seu público leitor e quais representações acerca da produção literária brasileira, e também do próprio Brasil, permeiam esse importante espaço de mediação cultural. Parte dessa discussão, acreditamos, contribuirá igualmente para compreender o horizonte tradutivo da obra (cf. BERMAN, 1995, p. 79), assim como os seus processos de translação e os eventuais impactos de sua publicação em relação ao panorama da poesia brasileira presente na França.

## 1 ABORDAGEM DESCRITIVISTA DA TRADUÇÃO

Os estudos da tradução, assim como os seus desenvolvimentos teóricos e críticos, é um campo de estudo extremamente dinâmico, podendo ser apreendido a partir de uma ampla gama de perspectivas. Dentro desse campo, interessam-nos, principalmente, aquelas linhas que levam em consideração as condições sociais que circundam a tradução enquanto processo ou produto – distinção que abordaremos mais adiante.

Seguindo essa linha, a abordagem sociológica, de base bourdieusiana, toma como objeto “o conjunto das relações sociais no meio das quais as traduções são produzidas e circulam” (HEILBRON; SAPIRO, 2009, p. 15), dentro daquilo que é denominado de *sistema mundial de tradução*. Contrapondo-se aos “*Polysystem studies*” e à exclusão da dimensão econômica na teoria dos polissistemas, a abordagem de Heilbron e Sapiro interessa-se por outras questões que ultrapassam a obsessão fantasmática relacionada à fidelidade ou ainda aos conceitos de hibridação propostos pela linha dos Estudos Culturais, concentrando-se, sobretudo, no funcionamento da tradução dentro dos contextos em que ela é efetivamente produzida e consumida. Nessa perspectiva, portanto, consideram-se e avaliam-se os fatores que transpõem o nível textual da tradução: os aspectos que moldam, condicionam e influenciam a circulação transnacional dos bens culturais; o espaço de tais trocas; as exigências e condições que pesam sobre elas; os agentes que atuam tanto nos processos de intermediação como de importação e de recepção no sistema-alvo (HEILBRON; SAPIRO, 2009, p. 16) – pontos essenciais para compreendermos a construção e a tradução de *La poésie du Brésil* (2012). Além de todos esses fatores, que impactam direta ou indiretamente a tradução como um todo, é imprescindível levarmos em conta as relações de força, distribuídas de forma desigual entre os países e os diferentes grupos linguísticos, traduzindo relações de maior ou menor domínio hegemônico cultural. Embora essas relações pareçam excessivamente abstratas, elas atuam diretamente em relação a certas questões práticas, como, por exemplo, quais autores e obras são efetivamente traduzidos, em quais países e línguas, a partir de quais estratégias editoriais e tradutórias, quais lacunas são, potencialmente, preenchidas e para qual público.

Para Heilbron e Sapiro (2009), o campo dessas trocas transnacionais, pensado de forma mais abrangente e compreendendo outras produções culturais para além da tradução, é construído e regido por relações fortemente hierarquizadas, de acordo com a maior ou menor centralidade das línguas. Essa organização, que pode ser compreendida como um *sistema mundial de tradução*, divide-se, por sua vez, em quatro níveis distintos: uma posição hipercentral, ocupada pelo inglês, língua responsável por aproximadamente 55% de todas as traduções; uma posição central, ocupada pelo alemão e pelo francês, ambas contemplando 10% do mercado global de tradução; uma posição semicentral, ocupada

por outras línguas que não são consideradas nem muito centrais, nem muito periféricas – embora possam contar com um número bastante expressivo de falantes, como é o caso do russo, do chinês, do árabe e do espanhol –; e uma posição periférica, ocupada pelas demais línguas, incluindo o português (HEILBRON, 2010, p. 2). De acordo com Heilbron e Sapiro (2009, p. 17), esse sistema, apesar de bastante complexo, apresenta uma série de características e regularidades, tais como uma lógica determinante em relação ao fluxo de traduções, que irradia das posições mais centrais em direção às mais periféricas, sendo que essas trocas podem ser intermediadas por alguma língua veicular. Podemos pensar, por exemplo, nas traduções de literatura russa para o português até meados do século XX que empregavam o francês como língua de intermediação. Além disso, a centralidade em relação a esse sistema influencia também o número e a variedade de traduções em uma determinada língua, bem como questões relacionadas ao espaço, ao *status*, ao prestígio da tradução enquanto prática e às próprias normas tradutórias.

É necessário lembrar que esse sistema é extremamente dinâmico, exposto a tensionamentos e pressões em cada um dos aspectos que o constituem, tanto nas posições mais centrais quanto nas mais periféricas. Além disso, essas posições também não são fixas, modificando-se de acordo com as mudanças no status de alguma língua. Como exemplo dessa mobilidade, Heilbron e Sapiro (2009, p. 18) citam o caso do francês, cujo relativo declínio – apesar de ainda se manter como uma língua central – foi acompanhado do crescimento no número de traduções, sobretudo do inglês, para essa língua. Os últimos relatórios sobre o mercado editorial, elaborados pelo Observatoire de l'économie du livre (2014; 2015; 2016; 2017; 2018; 2019), apontam que o número de traduções publicadas na França tem crescido progressivamente, mas com alguns pequenos recuos: 17,4% em 2014, 17,7% em 2015, 18,3% em 2016, 19,1% em 2017, 18,5% em 2018, 18,1% em 2019. Paralelamente, podemos perceber também, dentre as línguas mais traduzidas para o francês, um reflexo da centralidade de certas línguas no sistema mundial de tradução, com predominância do inglês, do italiano e do alemão, além de alguns fenômenos curiosos, como é o caso do japonês, segunda língua mais traduzida, graças ao sucesso dos mangás, e das línguas escandinavas (agrupadas dessa forma no relatório), em razão do gênero *noir*. Como uma das consequências do trabalho de edição, de publicação, de tradução e de divulgação de uma série de agentes culturais, em dimensões distintas, a língua portuguesa aparece nesse ranqueamento, a partir de 2015, entre as línguas mais traduzidas: em 2015, ocupou o sétimo lugar, com um total de 113 obras e a proporção de 1%; em 2016, passou ao 10º lugar, com 103 títulos e 0,8%; em 2017, manteve a mesma posição, mas com um decréscimo no número de obras, 93, e uma proporção geral ligeiramente menor, 0,7%; em 2018, foram 137 títulos, um retorno ao 7º lugar e uma proporção de 1,1%; em 2019, a queda é abrupta, com 73 publicações, o retorno à 10ª posição e a menor proporção geral desde o português passou a figurar nessa lista,

0,6%. Vale lembrar, porém, que essa rubrica agrupa a produção de todos os países lusófonos, não apenas no Brasil. Abre-se, aqui, uma brecha para outro estudo científico valiosíssimo a respeito da constituição dessa rubrica e como se constitui essa literatura de língua portuguesa traduzida para o francês.

Nesse cenário, o sistema mundial de traduções atua com as relações mais amplas entre países, línguas e um conjunto significativamente abrangente de aspectos que vão desde restrições políticas, econômicas e culturais até a presença (ou ausência) de atores de intermediação em várias instâncias (em instituições estatais, editoras, veículos de comunicação) e o papel dos sujeitos diretamente ligados ao campo literário (autores, tradutores, críticos). Essas questões influenciam diretamente a tradução enquanto prática – seu status, sua legitimação, suas normas tradutórias – e também enquanto produto, a depender de sua maior ou menor centralidade dentro do sistema literário.

## 1.1 TEORIA DOS POLISSISTEMAS

Segundo Hermans (2014), a teoria dos polissistemas foi desenvolvida por Itamar Even-Zohar ao longo dos anos 1970 e desempenhou um papel central para os Estudos Descritivos da Tradução. Essa teoria procura explicar os fenômenos semióticos, incluindo a literatura e a literatura traduzida, por intermédio da noção dinâmica e aberta de sistema enquanto um conjunto de elementos distintos e díspares em complexas relações uns com os outros. Para Even-Zohar (1990, p. 11), sistemas não são instâncias homogêneas e, não podendo ser caracterizados como unidades essenciais, devem ser compreendidos como polissistemas, isto é, um sistema que engloba vários sistemas distintos e que funciona como um todo organizado, apresentando intersecções e sobreposições, mas cujas partes guardam uma certa independência entre si.

Mais do que uma simples terminologia, a noção de polissistema é uma possibilidade epistemológica capaz de delinear diferentemente os objetos, e seu maior ganho explicativo consiste na possibilidade de postular leis e normas gerais que regem e regulam os sistemas, contemplando um escopo muito mais abrangente de fenômenos e estabelecendo relações onde, até então, não havia sido possível fazer isso. Portanto, a literatura passa a ser compreendida não como um objeto descolado de outras instâncias culturais, mas como:

A rede de relações que se supõe obter entre uma série de atividades chamadas “literárias” e, consequentemente, as próprias atividades que podem ser observadas por meio dessa rede.  
Ou:

O complexo de atividades, ou qualquer parte delas, em que as hipóteses sistêmicas podem sustentar a opção de considerá-las “literárias”.<sup>2</sup> (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 28, tradução nossa).

O polissistema se apresenta, portanto, não como uma entidade subjacente e anterior às relações entre os seus diversos componentes, mas, sim, como as próprias relações e atividades que o compõem. Englobando os seus diferentes sistemas constituintes, o polissistema é organizado de forma hierárquica, sendo regido por uma permanente disputa entre os seus estratos, distribuídos entre centro e periferia<sup>3</sup> – com funcionamento semelhante ao proposto por Heilbron (2010), a respeito das trocas culturais entre os países e os diferentes grupos linguísticos. Entretanto, o polissistema não apresenta somente uma posição de cada tipo, mais ou menos hegemônica, mas, sim, vários conjuntos que preenchem esses papéis e que estão em permanente disputa pelas posições mais hegemônicas.

Dentro dos sistemas, o estrato mais central costuma ser ocupado pela produção dita canonizada,<sup>4</sup> constituindo dessa forma um sistema central, fornecendo modelos e parâmetros literários e tradutórios, que podem ser emprestados, contestados ou modificados pelos estratos menos centrais. Nesse sentido, Even-Zohar (1990, p. 15) reforça que a canonicidade não deve ser compreendida como um sinônimo de boa ou de alta literatura, mas como o resultado das tensões entre os estratos concorrentes da(s) cultura(s) e da(s) literatura(s) e das disputas entre as variadas instâncias legitimadoras, passível de mudança ao longo do tempo. Portanto, a tensão entre os diferentes estratos do polissistema, bem como as suas normas, contribui para a manutenção do balanço entre os diferentes sistemas constituintes do polissistema, evitando, dessa forma, que fossilizem ou que, mais radicalmente, entrem em colapso ou em declínio.

No entanto, o que nos interessa em especial na teoria proposta por Even-Zohar (1990) é a sua percepção acerca do papel da literatura traduzida dentro do polissistema literário, entendida como um sistema integral e altamente estratificado. Embora essa produção não tenha tido muita visibilidade no campo da historiografia da literatura até meados da década de 1970,<sup>5</sup> Even-Zohar afirma que não podemos assumir que ela ocupe obrigatoriamente uma posição periférica. Ao contrário, seu peso pode

<sup>2</sup> No original: “[t]he network of relations that is hypothesized to obtain between a number of activities called ‘literary’, and consequently these activities themselves observed via that network.”

Or:

*The complex of activities, or any section thereof, for which systemic relations can be hypothesized to support the option of considering them ‘literary’.*

<sup>3</sup> Ou, para evitar a carga semântica do termo “periférico”, entre estratos mais ou menos hegemônicos.

<sup>4</sup> Even-Zohar (1990, p. 15) prefere empregar a palavra “canonizada” e não “canônica”. Essa daria ênfase a alguma característica intrínseca da produção, enquanto aquela reforça a atribuição decorrente através de um algum tipo processo.

<sup>5</sup> Even-Zohar afirma que a literatura traduzida tem sido apenas raramente mencionada e estudada dentro da historiografia da literatura. No entanto, tal afirmação merece, atualmente, um pouco mais de cuidado. Embora a literatura traduzida tenha, durante muito tempo, passado ao largo da história da literatura e tenha sido pouco considerada como um fator importante para a formação e a consolidação das literaturas nacionais, o seu estudo no Brasil, por exemplo, tem ganhado força nos últimos anos, já a partir da proposta dos concretistas, de forma embrionária, e, posteriormente, de forma gradativa, - na esteira do *boom* institucional dos Estudos da Tradução, na década de 1970 (CARDOZO, 2013, p. 102).



variar conforme a condição em que se encontra o sistema literário, assumindo uma posição central em momentos de formação, de crise ou de virada. Além disso, de modo geral, ela é mais central em sistemas “fracos”.<sup>6</sup> Nos primeiros casos, selecionada segundo certos critérios do sistema-alvo, fornece modelos primários em potencial – um conjunto de textos e/ou normas inovadores – que podem contribuir para a atualização dessa literatura. É precisamente nesse momento que a própria prática da tradução – e não apenas a tradução enquanto produto – também pode escapar às normas predominantes do sistema-alvo, podendo, então, subverter ou até mesmo inserir novos modelos e normas tradutórias. Podemos pensar, por exemplo, no papel da literatura traduzida e da própria tradução tanto na Alemanha, ao longo do século XIX (cf. TORRES; COSTA; GUERINI, 2008, p. 9), quanto no grupo concretista, no Brasil, durante as décadas de 1950 e 1960.

Entretanto, com exceção dos casos mencionados anteriormente, Even-Zohar (1990, p. 51) afirma que a literatura traduzida ocupa habitualmente uma posição periférica, seguindo, dessa forma, as principais normas encontradas nos modelos secundários – não inovadores – da cultura-alvo. Além disso, ao fazer referência a posições centrais ou periféricas, Even-Zohar também não deixa de abordar as hierarquias que se estabelecem entre os sistemas literários dentro do polissistema. Como já vimos, elas não se restringem aos sistemas literários, mas abrangem uma larga gama das atividades humanas, culturais ou não, entre países e/ou grupos linguísticos distintos. Nesse sentido, vale a pena lembrar que esse estudioso cita a literatura francesa como um caso exemplar de um sistema literário central bastante rígido, ponto central para compreendermos o lugar ocupado pela antologia *La poésie du Brésil* (2012) no sistema cultural em questão, como pudemos perceber no capítulo anterior:

[...] é visível que o sistema cultural francês, incluindo a literatura francesa, é muito mais rígido que a maioria dos outros sistemas. Isso, combinado com a longa posição central tradicional da literatura francesa dentro do contexto europeu (ou do macro-polissistema europeu), fez com que a literatura traduzida na França assumisse uma posição extremamente periférica.<sup>7</sup> (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 50, tradução nossa).

A maior ou menor centralidade da literatura traduzida dentro do polissistema literário influencia, portanto, não apenas o seu *status*, mas também o do tradutor, as normas, os comportamentos e as políticas tradutórias que compõem esse sistema. De acordo com Even-Zohar (1990, p. 50–51), quando a literatura traduzida se encontra em uma posição central no sistema-alvo, é mais provável que ocorram transformações em relação a essas normas tradutórias. Nesse caso, como essa produção participa diretamente do processo de criação de outros modelos, o tradutor encontraria

<sup>6</sup> Denominação empregada pelo próprio Even-Zohar.

<sup>7</sup> No original: “[...] it is clear that the French cultural system, French literature naturally included, is much more rigid than most other systems. This, combined with the long traditional central position of French literature within the European context (or within the European macro-polysystem), has caused French translated literature to assume an extremely peripheral position.”



respaldo para subverter as normas do sistema-alvo, criando modelos adequados que não estão presentes no repertório nativo, propondo uma abertura a uma possibilidade do Outro. Tal prática, no entanto, não significa que os novos modelos serão automaticamente aceitos no sistema-alvo. Eles podem tanto permanecer durante muito tempo como subversivos ou revolucionários quanto ser rapidamente incorporados ao repertório.

Desse modo, não podemos deixar de levar em consideração que a posição individual dos sistemas-fonte e alvo em relação ao sistema mundial de traduções, o *status* da literatura traduzida dentro de cada um deles e a suas inter-relações influenciaram tanto a composição em si da antologia *La poésie du Brésil* (2012) quanto as normas empregadas que orientaram a sua tradução. Como já mencionamos, o sistema cultural francês ocupa uma posição mais hegemônica, enquanto o brasileiro não. Apesar de um gradativo aumento de prestígio internacional, com o reconhecimento de autores canonizados, como Machado de Assis e Clarice Lispector nos Estados Unidos ou ainda o sensível aumento no número de traduções de literatura brasileira na França, ele está ainda em uma posição menos hegemônica dentro da república mundial das letras. Como consequência dessas relações, o sistema da literatura traduzida ocupa espaços distintos dentro de cada um desses sistemas: menos central no sistema literário francês (embora em crescimento); mais central no brasileiro (com predominância de produções de língua inglesa), e com um modesto número de traduções, que pode ser percebido se passarmos os olhos pelo catálogo das várias editoras que publicam literatura francesa – perfil que inclui editoras de tamanhos e vocações distintas, desde a Companhia das Letras à editora autoral Nós, por exemplo, que contemplam romances contemporâneos e de autores e autoras de países francófonos. Ainda em relação aos romances contemporâneos, é notável a iniciativa da realização do prêmio Choix Goncourt du Brésil, que acontece desde 2019 e 2020 – tendo tido, esse ano, a participação da Universidade Federal do Paraná.

Todas essas questões serão retomadas mais adiante, quando nos debruçarmos especificamente sobre a constituição de nosso objeto de estudo e sobre as práticas tradutórias de Carvalho em relação a um momento de virada da nossa literatura, o Modernismo. Além disso, não deixaremos de considerar outras discussões, como, por exemplo, o peso simbólico de certas representações cristalizadas no imaginário francês, produtivas também em relação às normas gerais e tradutórias que ainda influenciam a demanda, a edição, a tradução, a circulação, a presença e recepção (ou a não recepção, de fato) dessas manifestações artísticas.

## 1.2 ESTUDOS DESCRITIVOS DA TRADUÇÃO

Com base na teoria dos polissistemas de Even-Zohar e na proposta de Holmes<sup>8</sup>, que sugeriu uma estruturação da disciplina dos Estudos da Tradução, dividindo-a em dois ramos principais, “aplicados” e “puros”, subdividindo esse último em uma linha teórica e uma descritivista, Toury apresenta uma sistematização dessa segunda linha, denominada de Estudos Descritivos da Tradução (doravante EDT). Segundo Hermans, o termo “descritivo” parte de uma oposição a uma perspectiva prescritivista da tradução, assim como de uma recusa “[d]a ideia de que o Estudo da Tradução deve orientar-se primeiramente para a formulação de regras, normas ou diretrizes para a prática ou a avaliação da tradução ou para o desenvolvimento de instrumentos didáticos visando a formação de tradutores”<sup>9</sup> (HERMANS, 2014, p. 7, tradução nossa).

A preocupação dos EDT não é, portanto, a criação ou a refutação de regras que devem guiar o trabalho dos tradutores ou a sua busca por uma tradução “ideal”, se é que podemos falar de tradução nesses termos, mas a efetiva identificação daquelas regras que são efetivamente empregadas, bem como o reconhecimento das forças, internas e externas ao trabalho textual da tradução, que condicionam, motivam ou até mesmo condenam o emprego dessa(s) norma(s). Como parâmetro central dessa linha, Toury propôs uma *abordagem centrada na cultura receptora* (*target-oriented*, no original), de cunho empírico e não prescritivista. Esse ramo dos Estudos da Tradução se ocupa, portanto, da composição e da análise do funcionamento efetivo das traduções no sistema-alvo, em oposição às abordagens mais tradicionais, orientadas a partir de uma perspectiva da cultura e do texto de partida (cf. HERMANS, 2014, p. 8).

Além disso, contrariando a subdivisão bastante sistemática proposta por Holmes para o ramo descritivista, com possibilidades analíticas centradas no produto (“*product-oriented*”), no processo (“*process-oriented*”) ou na função (“*function-oriented*”), Toury defende que esses três aspectos são instâncias interconectadas, igualmente importantes para a compreensão do estatuto mais geral das traduções. Porém, embora reconheça que se trata de instâncias indissociáveis, ele propõe uma hierarquia que atribui uma posição prioritária à função, pois essa representaria o ponto de partida em direção aos outros aspectos, gerando consequências práticas tanto para o produto final da tradução quanto para o seu processo. Quando pensa em função, esse teórico está levando em conta toda uma

<sup>8</sup> Toury chama a atenção para o fato de que essa proposta de Holmes, apresentada oralmente sob o nome de *The name and nature of translation studies*, no 3<sup>rd</sup> International Congress of Applied Linguistics, permaneceu durante muito tempo praticamente inacessível, o que provocou um certo atraso na recepção de suas ideias para o campo dos Estudos da Tradução.

<sup>9</sup> No original: “[...] the idea that the study of translation should be geared primarily to formulating rules, norms or guidelines for the practice or evaluating of translation or to developing didactic instruments for translator training.”

série de fatores relacionados ao polissistema literário e que impactam diretamente a tradução. Para ele:

[...] a posição sistêmica projetada & função de uma tradução determina o modo apropriado de realização (= “composição linguístico-textual”) que, por sua vez, orienta as estratégias através das quais um texto alvo (ou partes dele) deriva de seu original, assim como as relações que os interconectam.<sup>10</sup> (TOURY, 1995, p. 13, tradução nossa).

Tal formulação apresenta, de forma sucinta, a metodologia desenvolvida por Toury para os EDT. Seria possível, a partir da função, estabelecer a posição projetada (“*prospective*”) de uma determinada tradução em um determinado sistema literário, o que condicionaria definitivamente seus outros aspectos, isto é, o processo e o produto. Ainda segundo ele (1995, p. 12):

[...] a posição (ou função) (projetada) da tradução dentro de uma cultura receptora (ou de alguma de suas seções específicas) deveria ser considerada como um forte fator condicionante da própria composição do produto, em termos de modelos subjacentes, representação linguística, ou ambos. *Afinal, as traduções sempre ocorrem dentro de um determinado ambiente cultural e são concebidas para atender determinadas necessidades e/ou ocupar certos “espaços” dentro desse ambiente.* Consequentemente, pode-se dizer que os tradutores operam, acima de tudo, a partir do interesse da cultura para a qual se está traduzindo, seja qual for o interesse que eles próprio conceberam.<sup>11</sup> (TOURY, 1995, p. 12, grifo nosso, tradução nossa).

Dessa forma, ao mesmo tempo que os EDT chamaram atenção para aspectos essenciais da tradução que não eram plenamente reconhecidos dentro dos Estudos da Tradução – a posição projetada, a função desse texto e dos intermediários que atuam no sistema literário, a relação entre essas questões e as normas operacionalizadas durante o processo de tradução –, esse ramo descritivista também contribui, de forma significativa, para um movimento de dessacralização do original. O processo tradutório deixa, então, de ser considerado somente como uma atividade governada pela necessidade de encontrar uma equivalência única entre as duas línguas e culturas, a partir das exigências do próprio texto original, para ser compreendido como uma atividade regida pelas demandas de uma cultura-alvo específica, tensionada por vários conjuntos de normas da cultura de partida e capaz de interferir e de produzir significados (cf. ARROJO, 1996, p. 62).

<sup>10</sup> No original: “the (prospective) systemic position & function of a translation determines its appropriate surface realization (= textual-linguistic make-up) governs the strategies whereby a target text (or parts thereof) is derived from its original, and hence the relationships which holds them together.”

<sup>11</sup> No original: “[...] the (prospective) positions (or function) of a translation within a recipient culture (or a particular section thereof) should be regarded as a strong governing factor of the very make-up of the product, in terms of underlying models, linguistic representation, or both. **After all, translations always come into being within a certain cultural environment and are designed to meet certain needs of, and/or occupy certain ‘slots’ in it.** Consequently, translators may be said to operate first and foremost in the interest of the culture into which they are translating, however they conceive of that interest.”

Portanto, a tradução, enquanto elemento textual (produto) e atividade (processo), pode ser tomada como um fato cultural, constituída e constituinte dentro dos contornos delimitados pela cultura-alvo (“*target-oriented framework*”), pois ela própria operaria a seleção dos textos que foram/serão traduzidos. Para Toury (1995, p. 27), essa seleção passaria, principalmente, pela percepção de uma “suposta ausência” na cultura-alvo, uma lacuna que poderia talvez ser preenchida por intermédio da tradução de alguma entidade textual pertencente a outra língua e cultura e que poderia ocupar esse espaço supostamente vazio. Além da importação de textos que poderiam ser incorporados pela cultura-alvo, esse teórico (1995, p. 27) comenta que, em casos mais complexos, modelos também podem ser importados – quando pensamos, principalmente, nos casos em que a literatura traduzida encontra-se no centro de algum sistema literário ou quando esse encontra-se em crise ou ainda em estado de virada, como já comentamos anteriormente (cf. EVEN-ZOHAR, 1990). Trataremos disso mais longamente em nosso segundo capítulo, porém vale mencionar que a concepção de *La poésie du Brésil* (2012) parte justamente da percepção de espaços vazios no sistema literário francês. Michel Chandeigne, fundador da editora que carrega seu sobrenome, havia percebido a ausência de antologias de poesia brasileira que ainda estivessem em circulação. Paralelamente, ele notou também que uma grande parcela da produção poética jamais havia sido traduzida, sobretudo a poesia árcade e parnasiana, com exceção de um ou outro poema presente em florilégios mais antigos (NAULEAU; CARVALHO; CHANDEIGNE, 2013).

Além do princípio de seleção mencionado há pouco, Toury (1995) afirma que a extensão daquilo que será “retido” do texto fonte também se encontra na própria cultura alvo, segundo seus próprios interesses, seu funcionamento e seus conjuntos de normas; pois “características [serão] mantidas e reconstruídas na língua-alvo não por serem ‘importantes’ em algum sentido *intrínseco*, mas porque são *consideradas* importantes sob o ponto de vista da cultura-alvo”<sup>12</sup> (TOURY, 1995, p. 12, grifos do autor). Dessa forma, a seleção e a forma de traduzir são questões intimamente ligadas ao sistema literário que recebe essa produção – embora deva se considerar, também, a pressão que um determinado sistema de partida poderá vir a exercer nessa transação, impondo autores e obras, o que se evidencia, por exemplo, com os princípios de funcionamento da indústria cultural. Porém, é a partir do sistema-alvo que podemos identificar o conjunto de normas que participou da composição de um determinado texto traduzido, assim como o seu peso para a determinação da posição da tradução dentro do sistema de chegada.

<sup>12</sup> No original: “[...] features [are] retained, and reconstructed in target-language material, not because they are ‘important’ in any inherent sense, but because they are assigned importance, from the recipient vantage point.”

Além disso, de acordo com Toury, não são apenas os princípios de seleção, os conjuntos de normas e as efetivas realizações tradutórias que variam entre as diferentes culturas e línguas, mas também a própria definição do que é tradução. Segundo o teórico:

[...] não é apenas a posição das traduções (nesse caso, enquanto produtos) que varia na cultura-alvo. *A própria tradução, enquanto um tipo de atividade de criação textual, também pode sofrer variações em sua posição, por exemplo, em termos de centralidade ou perifericidade, prevalência ou raridade, maior ou menor prestígio.* Essa variação e suas possíveis consequências, em termos de, por exemplo, textos pertencentes a tipos distintos, ou a atividade de tradução realizada em grupos culturais distintos, também está intimamente conectada às estratégias adotadas pelos tradutores e, conseqüentemente, à composição dos textos traduzidos e as relações estabelecidas com seus textos-fonte<sup>13</sup>. (TOURY, 1995, p. 13, grifo nosso).

Ou seja, o próprio status da tradução enquanto atividade e a sua posição, tanto no sistema-alvo quanto no sistema-fonte, acaba desempenhando um papel fundamental na delimitação, na permanência ou na modificação das normas que regem essa atividade. Para Heilbron (2010), o estatuto da tradução relaciona-se igualmente com a posição do sistema literário em relação a um sistema mundial de tradução. Segundo esse pesquisador, em sistemas ou línguas mais centrais, a tradução desempenha um papel menos central para a vida literária, contando com menos tradutores e obras traduzidas e adotando, normalmente, um conjunto de normas mais próximas às dos padrões literários nativos, enquanto que, em sistemas ou línguas menos centrais, a tradução encontra-se em posição de mais visibilidade, contando com um importante aparato editorial e/ou institucional, além de apresentar, em potencial, maior abertura às *estratégias estrangeirizantes* (cf. HEILBRON, 2010, p. 6). A posição das obras de literatura brasileira traduzidas no sistema francês será, em grande parte, determinada por esse último, e não pelo seu status no sistema de partida, sem que exista obrigatoriamente qualquer tipo de equivalência entre essas posições. Entretanto, em um sistema literário em que exista uma forte concorrência entre as diversas literaturas traduzidas, como parece ser o caso do sistema francês, não podemos deixar de pensar que o capital literário de uma literatura estrangeira – o seu grau de aceitação e de legitimidade – também parece ser um aspecto a ser levado em conta durante a seleção de um determinado título a se traduzir.

No entanto, apesar de a atividade tradutória (e de seus produtos) ser determinada majoritariamente pelos pressupostos e demandas da cultura-alvo, sendo amplamente influenciada pela sua posição no polissistema literário, ela pode, por outro lado, promover contribuições e

<sup>13</sup> No original: “[...] it is not translations alone (as products, that is) whose position in the hosting culture varies. Translating itself, as a type of text-generating activity, may well vary in its position too, in terms of, e. g., centrality vs. peripherality, prevalence vs. rarity, or high or low prestige. This variability and its possible ramifications, e. g., in terms of text pertaining to different types, or translation activities performed in different cultural groups, is again intimately connected with the strategies adopted by translators, and hence with the make-up of translated texts and their relationship to their source.”

modificações nesse âmbito mesmo em sistemas mais hegemônicos, seja importando um texto propriamente dito, seja introduzindo progressivamente novos padrões não consonantes às normas mais sancionadas. Entretanto, essas possibilidades de importação e de “absorção” de novos elementos, formas ou estratégias ocorre somente a longo prazo, no tensionamento entre centro(s) e periferia(s), entre modelos primários e secundários, entre desvios, mais ou menos aceitáveis, em relação às normas mais correntes. É justamente em razão dessa abertura às inovações quanto às normas tradutórias do sistema-alvo que procuramos analisar uma produção poética altamente inovadora do ponto de vista da linguagem, pertencente a uma língua e uma cultura menos hegemônicas e traduzidas para um sistema cultural mais central, cujas normas tradutórias são um pouco mais conservadoras – embora isso esteja, atualmente, em transformação.

### 1.2.1 A noção de norma e suas implicações

Outro ponto bastante importante para os EDT é a noção de norma. Segundo Toury (1995, p. 54), a tradução, em sua dimensão sociocultural, relaciona-se de forma inequívoca a pelo menos duas línguas e duas tradições culturais distintas. Trata-se, portanto, de uma atividade duplamente constituída, regulamentada por uma série de normas e sujeita a vários tipos e graus de restrições. Essas restrições, inerentes à própria atividade tradutória, englobariam desde a própria natureza do texto-fonte e o seu tecido textual até as possibilidades e capacidades individuais dos tradutores, que realizam essa atividade dentro dos limites do conjunto de condições impostas por instâncias diversas. Elas podem ser a expectativa do público e do mercado em relação à tradução, o leque de normas usualmente empregadas para determinados textos, gêneros ou tradições literárias, e até mesmo questões mais abrangentes relacionadas à diferença sistêmica entre as duas ou mais línguas e tradições textuais. Pode-se dizer, portanto, que as restrições que regem a tradução se estendem sob a forma de um *continuum* distribuído entre dois polos opostos. De um lado, as questões relacionadas à natureza sociocultural da tradução, compostas pelas *regras gerais*, e, do outro, tudo aquilo que diz respeito à natureza individual, composto por um conjunto de *realizações idiossincráticas*. (cf. TOURY, 1995, p. 54).

Isso significa que as regras não são apenas de caráter geral e sistêmico, tampouco limitam-se a questões de escolha ou gosto pessoal, agenciadas livremente pelo tradutor. Distribuídos ao longo desse *continuum*, encontra-se um amplo conjunto de fatores intersubjetivos, as *normas*, cujos limites são demasiadamente tênues e podem constituir-se como normas mais fortes (“*rule-like norms*”) ou mais fracas, também de natureza idiossincrática. Esse conjunto de normas, apesar de ter certa



estabilidade, é dinâmico, sujeito a mudanças de status ao longo do tempo. Para Toury (1995, p. 56), além de ajudar-nos a compreender a tradução de uma forma mais ampla, relativizando a total independência do tradutor, a noção de norma é igualmente produtiva enquanto critério de avaliação, a depender de uma maior ou menor adesão à centralidade da(s) norma(s) e, conseqüentemente, a uma regularidade em situações recorrentes de mesma natureza. Como já mencionado anteriormente, quando falamos de tradução, estamos falando de no mínimo dois conjuntos de normas, ligados à cultura-alvo e à cultura-fonte e que nem sempre são necessariamente diferentes ou incompatíveis, mesmo que a distância entre as línguas e/ou culturas pareça, por vezes, intransponível.

Partindo desses pressupostos, Toury (1995, p. 53) estabelece o ponto de partida dos EDT: a verificação da escolha de base, dentre os conjuntos possíveis de normas, configurando, portanto, a *norma inicial* para uma determinada obra traduzida. De acordo com a natureza dessa norma inicial, o teórico (1995, p. 56) aponta a existência de duas situações distintas: i) se o tradutor adere às normas ativas do texto-fonte (na língua e na cultura-fonte), pode-se dizer que ele realiza uma *tradução adequada*; e ii) se o tradutor se insere no conjunto de normas ativas do texto/cultura/sistema alvo, a sua tradução é classificada como *aceitável*. A adequação e a aceitabilidade, para Toury, longe de representarem duas possibilidades indissociáveis e opostas, constituem-se como um sistema básico de coordenadas para a formulação de hipóteses, sendo que o emprego mais ou menos recorrente de cada um desses lados como modelo condiciona certos funcionamentos e comportamentos para a tradução. Em nosso caso, interessa-nos saber como o tradutor navega entre essas coordenadas, em quais pontos sua tradução torna-se mais adequada ou mais aceitável – e o que isso representa para o resultado da antologia e dos poemas traduzidos.

Outra questão importante levantada por Toury (1995, p. 58) é que as normas não operam somente em relação ao produto final, mas atuam em cada um dos estágios do ato tradutório, permeando a tradução como um todo, produto e processo, e refletindo-se em cada nível possível. Nesse sentido, o autor distingue, pensando já nas etapas da pesquisa descritiva, dois grandes grupos de normas que se aplicariam à tradução: as *normas preliminares* e as *operacionais*.

De um lado, as normas preliminares relacionam-se tanto com: i) a existência e a natureza de uma política da tradução; e com ii) aquilo que esse pesquisador chama de “*directness of translation*” (TOURY, 1995, p. 58), que se refere às línguas, aos textos ou aos períodos em que a tradução pode ser considerada desejável, aceitável, tolerada ou até mesmo proibida. As políticas de tradução se caracterizam como um conjunto razoavelmente estável de normas recorrentes e operantes dentro de um determinado sistema que podem aplicar-se, total ou parcialmente, a diferentes subgrupos (p. e., diferentes editoras com perfis editoriais distintos) e a diferentes tipos textuais (literários ou não literários) e que determinam a escolha de textos específicos ou de gêneros textuais, ou seja, daquilo

que é efetivamente importado pela via da tradução. Vale ressaltar também que não existe uma única política de tradução vigente em cada cultura, mas um conjunto de políticas que pode variar de acordo com os fatores e situações mencionados anteriormente. Dessa forma, a tradução é uma questão que atravessa várias instâncias do polissistema literário, não se constituindo somente enquanto a prática individual e solitária do tradutor, sobre quem costuma recair, segundo uma perspectiva mais prescritiva, a responsabilidade da fidelidade e a culpa da traição – basta lembrar do adágio exaustivamente repetido: “*traduttore traditore*”.

As normas operacionais, por sua vez, referem-se àquelas que norteiam as escolhas específicas que se dão no corpo do texto e dirigem as decisões tomadas durante o ato de tradução, governando, direta ou indiretamente, as relações que se estabelecem entre texto-fonte e texto-alvo. Toury (1995, p. 58–59) as subdivide em duas categorias: i) as *normas matriciais*, que dizem respeito à matriz do texto, a distribuição e segmentação do material textual, assim como as operações efetuadas, permitidas ou proibidas como omissões, acréscimos, deslocamentos e manipulações; e ii) as *normas textuais* e linguísticas, que se referem à própria composição do texto, a nível de língua e de léxico e que evidenciam as escolhas estilísticas e linguísticas mobilizadas durante a tradução. Essa última pode ainda ser subdividida em normas gerais, que se aplicam à tradução de sentido amplo, e em normas particulares, aplicadas a um texto em particular, um conjunto de textos ou mesmo a um modo específico de tradução.

Em termos de hierarquia, Toury especifica que as normas preliminares precedem, textual e cronologicamente, as normas operacionais. Entretanto, apesar dessas classificações e subdivisões, estabelecem-se, entre esses dois grupos, muitas (e mútuas) relações e influências ou mesmo condicionamentos de mão dupla. É importante ressaltar que não são instâncias totalmente independentes e impermeáveis entre si, cujas relações não são pré-estabelecidas, nem fixas, cabendo, portanto, ao pesquisador identificá-las e correlacioná-las. De qualquer forma, elas relacionam-se igualmente com a norma inicial.

Até aqui, discutimos principalmente as normas como uma entidade exterior à própria atuação dos tradutores. No entanto, os tradutores não são indivíduos passivos e subservientes dentro desse quadro. Ao contrário, segundo Toury (1995, p. 62), esses profissionais, assim como os outros agentes envolvidos no meio editorial e literário, ajudam a moldar, consolidar e modificar essas regras. Dessa forma, em todos os âmbitos da tradução (“iniciadores”, como agentes literários, editores, antologistas, mediadores culturais e tradutores, e “consumidores”), ajustam-se e também se tensionam as pressões sociais que impõem os comportamentos das normas. Além das normas gerais, preliminares e operacionais, Toury identifica outros tipos de normas concorrentes, que representariam três *savoir-faire* ou perspectivas tradutórias distintas, cada uma com sua posição geral na cultura: as que



dominam o centro do sistema cultural, os conjuntos anteriores de normas e os embriões/princípios das novas normas – pairando na periferia do sistema literário como possibilidades disponíveis de modelos primários e secundários, conforme a nomenclatura de Even-Zohar. É possível falar igualmente de comportamentos tradutórios que oscilam entre uma posição de “tendência” (“*trendy*”), “tradicional” (“*old-fashioned*”) ou ainda “progressista” (“*progressive*”) em/na tradução (cf. TOURY, 1995, p. 63). Esse modelo de Toury nos ajuda a mapear as estratégias tradutórias empregadas por Carvalho em sua antologia, compreendendo como elas se relacionam com a *doxa* tradutória – como, por exemplo, a preferência por uma tradução que não busca uma “correspondência” (cf. BRITTO, 2012) de modelos formais – e quais estratégias são potencialmente transformadoras desse modo de pensar a tradução poética. Não se trata de simplesmente classificar as inúmeras escolhas do tradutor, mas compreender de onde vem cada uma delas e como elas contribuem para o resultado final de cada tradução e, na somatória geral, de sua antologia.

### 1.3 ESQUEMA PARA A DESCRIÇÃO DE TRADUÇÕES DE LAMBERT E VAN GORP

Da mesma forma que os teóricos dos polissistemas e dos EDT, Lambert e Van Gorp também pensaram a tradução de forma sistêmica, compreendendo-a como fato da cultura alvo e como processo simultaneamente individual e coletivo. No âmbito da pesquisa científica, esses pesquisadores apontaram as vantagens de privilegiar um trabalho sistemático, de caráter aberto e mais abrangente, que pudesse revelar não somente aspectos relativos a realizações textuais mais pontuais mas, sobretudo, identificar estratégias textuais e tradutórias que funcionassem como normas e modelos vigentes dentro dos sistemas literários. Segundo Lambert e Van Gorp, essa perspectiva busca estabelecer a concepção de tradução dentro de um determinado espaço e de um determinado intervalo de tempo afim de apreender o seu funcionamento e as suas regras. Para esse objetivo, é necessário um trabalho mais metódico – motivo pelo qual Lambert e Van Gorp elaboraram um esquema metodológico para a descrição das traduções. Esse esquema apresenta um caminho para a construção da análise e serve como ferramenta norteadora na pesquisa, cobrindo aqueles “aspectos funcionalmente relevantes de uma determinada atividade tradutória em seu contexto histórico, inclusive o processo da tradução, suas características textuais, sua recepção e até mesmo seus aspectos sociológicos como distribuição e crítica da tradução” (LAMBERT; VAN GORP, 2011, p. 213).

Lambert e Van Gorp (2011, p. 199) defendem também o estatuto teórico e hipotético de seu esquema, caracterizando-o como “um instrumento heurístico” e não apenas como uma simples lista de regras. Ademais, em razão de sua natureza suficientemente abrangente, esse esquema pode apontar os aspectos centrais em relação à tradução, dentro de um determinado recorte, a partir da recepção,

das distintas categorias textuais ou até mesmo da distribuição e circulação dessas produções. Dessa forma, esse esquema procura ocupar-se de todos os níveis, micro e macrotextuais, na tentativa de fornecer dados que possam indicar as relações exatas entre os sistemas literários de chegada e de partida, entre os textos em questão e as normas que aí se estabelecem. Esse quadro também procura calibrar com mais precisão os procedimentos sugeridos pela abordagem descritiva de Toury. Segundo Lambert e Van Gorp (2011, p. 216), a comparação entre a tradução e seu original, para além da mera justaposição de excertos, dá-se também por intermédio das categorias determinadas pela figura do pesquisador. A seleção de tais categorias, por sua vez, deve exigir um quadro de referência, capaz de apontar, exaustivamente, as relações existentes e possíveis entre texto-alvo e fonte. Para englobar a variedade e complexidade dessas relações, o esquema de Lambert e Van Gorp (Anexo 1) divide-se em quatro níveis: dados preliminares, macronível, micronível e contexto sistêmico.

O nível dos dados preliminares prevê a observação e a análise dos elementos paratextuais que circundam a tradução: os índices morfológicos, tais como a capa, incluindo o título, o subtítulo e todas as informações apresentadas, sobretudo aquelas que identificam o texto em questão como uma tradução (nome do tradutor, língua-fonte, país de origem, título original); os discursos de acompanhamento que compõem a edição (prefácios, apresentações, dedicatórias, epígrafes, notas de rodapé ou de fim de texto) e sua localização no volume; as estratégias gerais (tradução parcial, completa, adaptação). Esses dados preliminares, por sua vez, permitem a formulação de hipóteses acerca dos níveis posteriores. Essa estrutura, embora seja flexível, funciona também para os outros níveis.

O macronível, por sua vez, identifica e aponta a divisão da obra e do texto (capítulos, cenas ou, em nosso caso, estrofes, poemas ou conjuntos de poemas), além da análise do título das seções, das relações entre os tipos de narrativas ou de poemas e também da estrutura narrativa ou poética interna, sem, no entanto, entrar no texto propriamente dito, nas minúcias das realizações linguístico-textuais. Na sequência, enriquecido com os dados e as possíveis hipóteses levantadas nas etapas anteriores, o micronível debruça-se sobre questões como “mudanças nos níveis fônicos, gráficos, microsintáticos, léxico-semânticos, estilísticos, ilocucionários e modais” (LAMBERT; VAN GORP, 2011, p. 223). Ele também prevê o trabalho com o texto: a seleção lexical, os padrões gramaticais dominantes e as estruturas formais, como metros e esquemas rítmicos, as formas de reprodução da fala, a narrativa, a modalidade (passiva ou ativa, expressão de incerteza, ambiguidade) e níveis de linguagem (socioleto; arcaico/popular/dialetos; jargão). Nesse ponto, espera-se confirmar ou confrontar as hipóteses formuladas nos níveis anteriores, em uma etapa em que é possível apontar a localização precisa das estratégias tradutórias colocadas em funcionamento, indicando, por sua vez, o quadro mais geral do projeto tradutório em questão.

O último nível, chamado de contexto sistêmico, propõe uma série de confrontos: entre os níveis macro e microestrutural, entre texto e teoria, como normas e modelos já identificados e correntes, entre aspectos internos e externos à tradução, entre posição projetada e posição efetiva, entre aquilo que o tradutor enuncia explicitamente a respeito de sua tradução e aquilo que é de fato executado. Além disso, é nesse estágio que podemos estabelecer relações intertextuais com outras obras, assim como relações intersistêmicas. Ao longo dos próximos capítulos, todos esses níveis serão descritos e analisados, com o objetivo de identificar as estratégias tradutórias empregadas em parte da seção “*Modernes*” da antologia *La poésie du Brésil*, notadamente nos poemas da fase heroica do Modernismo. A esse modelo teórico, vão se somar, mais adiante, outras referências essenciais em nosso percurso analítico, como a crítica positiva de Berman (2005), os procedimentos analíticos de Faleiros (2012) e Britto (2012, 2017), além da noção de ritmo de Meschonnic (1982). Isso será feito sem perder de vista a possibilidade de confrontar nossos achados, quando pertinente, com o que já se estabeleceu em trabalhos anteriores de outras pesquisadoras, como Torres (2011, 2014), por exemplo, sobre a prosa de ficção, principalmente a respeito dos modelos de tradução da literatura brasileira no sistema literário francês. Interessa-nos entender se o modo de traduzir de Carvalho – sua busca por *flores vivas* e não por *coroas funerárias*, metáfora central que vamos explorar no próximo capítulo – resulta em poemas *naturalizados*, excessivamente afrancesados, que perpetuam a tradição ou se, por outro lado, ele opta por procedimentos que resultam em poemas *exotizados*, como a importação de palavras, a criação de neologismos ou a introdução de estruturas sintáticas pouco ou completamente estrangeiras à língua francesa. Como já comentamos anteriormente, quando abordamos a noção de norma de Toury, dificilmente vamos encontrar resultados que apontem única e predominantemente para um desses lados. Nesse caso, nosso objetivo é identificar para qual lado pende a balança de Carvalho? E com quais resultados poéticos? Além disso, assim como Torres (2014, p. 12-13), procuramos compreender se, nessa antologia – apresentada como um objeto que representa uma porção bastante generosa da nossa história poética – é possível sim ter uma noção bastante significativa do que foi a nossa produção poética o que não, significa, no entanto, que o horizonte construído por esse volume consiga apreender, em sua totalidade, a poesia nacional.

## 2 O APARATO PARATEXTUAL

O texto literário, segundo Chartier (2014, p. 11), é composto de uma materialidade, ou sonoridade, no caso de obras que foram concebidas para serem ouvidas e não lidas, embora até mesmo nesses casos possamos encontrar outros suportes materiais distintos, tais como partituras, um *songbook*, um vinil, um CD. Essa materialidade é presentificada em um corpo tipográfico que se apresenta sob a forma de livros impressos ou, mais recentemente, em seus equivalentes digitais ou outras configurações ainda mais tecnológicas, como sites interativos ou aplicativos que propõem outro tipo de relação com o material literário.

A materialidade do livro é, portanto, indissociável da materialidade do texto, pois trata-se da forma através da qual um texto inscreve-se em uma página ou uma tela, tomando uma forma momentaneamente fixa, embora potencialmente móvel e instável em graus variados. Para Chartier, “[...] uma ‘mesma’ obra não é de fato a mesma quando muda sua linguagem, seu texto ou sua pontuação” (CHARTIER, 2014, p. 11), ou seja, a materialidade do livro tem um impacto direto sobre o texto e, conseqüentemente, a sua circulação e recepção. Isso ocorre, sobretudo, se pensarmos em uma publicação como a antologia que analisamos, que existe enquanto tal em razão dos interesses e esforços dos sujeitos envolvidos na cadeia editorial, como o editor e o antologista/tradutor, e da existência de recursos financeiros – o apoio da Fundação da Biblioteca Nacional.

O processo de edição, de tradução, de recepção de um livro abrange um número considerável de indivíduos que têm papel ativo e decisivo nesse processo, tais como editores, tradutores, revisores, diagramadores, entre outros. Além disso, no processo de “tornar-se livro”, o texto literário passa a ser acompanhado por outros materiais textuais que orbitam em seu entorno, funcionando como o vestibulo do texto evocado por Jorge Luis Borges em “A biblioteca de Babel”, espécie de “zona indecisa”, fronteira, que oferece ao leitor possibilidades mais ou menos abrangentes de entrada no texto.

Graças a esse importante papel de mediação entre o livro e o seu leitor em potencial, é muito raro, segundo Genette (1987, p. 7), que um texto literário apareça sozinho, sem o reforço e o acompanhamento de um certo número de produções, de natureza verbal ou não, tais como título, prefácio ou até mesmo ilustrações. Embora esses enunciados não pertençam ao texto literário *tout court*, eles o envolvem e o prolongam, apresentando-o tanto na forma mais habitual possível, para “comunicar” a sua existência ao público leitor, quanto para “presentificar” o texto, assegurando sua presença no mundo e auxiliando ou até mesmo guiando a sua recepção. Esse aparato paratextual seria, portanto, responsável pela transformação de um texto isolado em um objeto complexo, um livro de fato.

No caso de livros que são também obras traduzidas, esses paratextos, além de emoldurarem o volume, cumprindo as funções citadas anteriormente, podem criar – mas não necessariamente – um espaço de visibilidade para o tradutor, inserindo a obra dentro do horizonte da crítica e fornecendo parâmetros que podem influenciar tanto a leitura quanto a sua recepção no sistema de chegada (cf. SOUSA, 2011, p. 12). Sem essas balizas, que compreendem inclusive o título e o nome do autor, o texto, de forma isolada, dificilmente conseguiria se inserir entre os discursos que circulam na sociedade, acarretando, por sua vez, uma dificuldade em estabelecer conexões com outros textos e em apontar outras possibilidades para a sua recepção – talvez não previstas no âmbito editorial.

O peso desse aparato discursivo paratextual e da mão do editor (cf. CHARTIER, 2014) é ainda mais importante no caso de antologias. Diferentemente de um texto que pode ser compreendido como uma obra “única”, uma antologia é uma construção de natureza fragmentária, composta de justaposições materialmente ligadas que projetam, por sua vez, uma ilusão de unidade. No caso específico de uma antologia de literatura traduzida, os discursos de acompanhamento guardam também, segundo Sousa (2011, p. 12), a função de mediar o contato com a cultura e a língua estrangeira, justificando e legitimando tanto essa produção quanto a sua tradução para a outra língua, além de destacar e, ao mesmo tempo, suavizar a estrangeiridade do texto, de forma que reduza o choque com esse novo leitor, que não havia sido necessariamente previsto pelo(s) autor(es) do original.

Em relação ao material paratextual, Genette (1987) o define como um conjunto heterogêneo de práticas e de discursos de naturezas bastante variadas que podem ser agrupados em duas grandes categorias: o peritexto, composto por tudo aquilo que se encontra no próprio livro, e o epitexto, composto pelos discursos externos, principalmente nos suportes midiáticos, como entrevistas, resenhas e artigos críticos (cf. GENETTE, 1987, p. 8). Esses enunciados de apresentação, já muito variados, modificam-se também sob a pressão de inúmeros fatores, como as regras literárias e editoriais dos diferentes períodos históricos, as culturas em que esses escritos estão inseridos, os gêneros literários e até mesmo os agentes envolvidos na produção editorial. O grau de “obrigatoriedade” desses paratextos também é bastante variável, e mesmo que seja mais difícil ignorar o nome de uma obra ou de seu autor, é perfeitamente possível – e talvez compreensível, a depender do objetivo da leitura – que um leitor prefira deixar de lado o prefácio ou as notas explicativas. Além disso, esse aparato a serviço do texto pode ser definido, segundo Genette (1987, p. 10), a partir de seu status e de sua função, sendo passível de análise a partir de traços essenciais como sua localização dentro do livro, suas características temporais, substanciais, pragmáticas e funcionais.

O peritexto editorial, por sua vez, seria “toda essa zona [...] que se encontra sob a responsabilidade direta e principal (mas não exclusiva) do editor”<sup>14</sup> (GENETTE, 1987, p. 21, tradução nossa). Essa instância caracteriza-se por sua dimensão material e espacial, contemplando, por exemplo, questões mais diretamente relacionadas à materialidade do livro, como o seu formato, o papel da impressão ou ainda a fonte em que a edição do livro foi composta, assim como outros aspectos aparentemente inócuos, tais como a escolha da ilustração ou a diagramação da capa e da lombada, o título, a página de rosto, o *prière d’insérer* e até mesmo os anexos.

Como essa instância diz respeito sobretudo ao trabalho editorial, parece-nos pertinente apontar, antes dos paratextos propriamente ditos, algumas questões relacionadas ao editor, à editora e à edição da antologia em questão. Da mesma forma que Berman (1995) recomenda que o crítico leve em conta, em sua análise, o máximo de informação possível a respeito do tradutor, em nosso caso, os aspectos editoriais são igualmente essenciais para a apreensão tanto do horizonte tradutivo quanto do projeto de tradução de *La poésie du Brésil* (2012).

## 2.1 EDITORES E EDITORA: UMA HISTÓRIA QUE SE CONFUNDE

A divulgação da cultura brasileira na França tem estado a cargo, historicamente, de indivíduos que atuaram como intermediários nos intercâmbios entre esses países. A atuação desses agentes foi essencial para a divulgação da produção cultural brasileira na França, tendo sido extensamente documentada por pesquisadores de ambos os países (CARELLI, 1994; CASANOVA, 2002; CHEREM, 2013; DANTAS, 2017; RISSARDO, 2013; RIVAS, 1995, 2005b; ROUANET, 1991, entre outros). Desde os “fabricantes de imagens” do século XVI, exploradores e viajantes, como Thevet e de Léry; passando por artistas, como Debret, que vieram ao Brasil durante a Missão Artística Brasileira no século XIX, e por intelectuais de diversos campos do saber que participaram da missão de fundação da Universidade de São Paulo, como Claude Lévi-Strauss, Dina Dreyfuss, Fernand Braudel e Roger Bastide, a lista de mediadores culturais é bastante extensa.

Além dos nomes citados anteriormente, escritores e críticos, como Blaise Cendrars, Georges Bernanos, Roger Caillois e Paul Claudel, também tiveram uma ativa participação em prol desse intercâmbio cultural. Não podemos deixar de destacar também o trabalho de profissionais ligados à edição de livros, que ajudaram na importação de uma significativa parcela da produção literária: nos anos 1950, Roger Caillois, criador da coleção “*Croix du Sud*”, na Gallimard, selo que ajudou a

<sup>14</sup> No original : “[...] toute cette zone du péritexte qui se trouve sous la responsabilité directe et principale (mais non exclusive) de l’éditeur.”



consolidar a fama de Jorge Amado (cf. CARELLI, 1994, p. 241), publicando *Bahia de tous les saints* (1938)<sup>15</sup> e *Capitaines des sables* (1952),<sup>16</sup> além de duas obras de Graciliano Ramos, *Enfance*<sup>17</sup> (1956) e *Sécheresse* (1964); nos anos 1970, o trabalho de tradução e de divulgação da obra de Clarice Lispector pelas mãos da Éditions des Femmes, de sua fundadora e editora Antoinette Fouque e de sua principal divulgadora Hélène Cixous, que editaram, desde 1978, 18 livros da autora; nos anos 1980, a fundação da Éditions Métailié, que abrigou a primeira coleção de fato de literatura brasileira (cf. RIAUDEL, 2005, p. 17) e a atuação de Michel Chandeigne, que fundou, em 1986, a Librairie Portugaise et Brésilienne, primeira livraria especializada em literaturas lusófonas e, em 1992, junto com Anne Lima, a Éditions Chandeigne.

Essa editora, que motivou a existência da antologia *La poésie du Brésil*, nasce, segundo seus fundadores, de uma longa história de amor em relação à língua portuguesa. Tanto Lima, uma lusofrancesa instalada em Paris, quanto Chandeigne, que lecionou Biologia no Lycée Français de Lisboa, guardam laços afetivos com o português, criados sempre a partir de suas relações pessoais com esse país europeu. O perfil inicial da Chandeigne, de acordo com Lima, direcionava-se sobretudo para a tradução e a publicação de narrativas de viagem e clássicos portugueses, contando com uma vintena de títulos (cf. LOUVIOT, 2017). A respeito do catálogo de sua editora, Lima afirma que:

[a] linha editorial é muito variada. Abordamos todo o tipo de assuntos. Estamos considerando editar, em breve, um livro de receitas culinárias, enriquecido por uma análise histórica. Podemos abordar todos os temas, a história, a religião, a arquitetura, as artes. No entanto, algo que não fazemos de jeito nenhum, e que deixamos para outros editores mais experientes, é literatura contemporânea, com algumas exceções, dentre as quais Mia Couto, que é um autor africano lusófono ao qual somos muito apegados e que não nos parece suficientemente “trabalhado” pelos outros editores.<sup>18</sup> (LIMA, 2006, tradução nossa).

Enquanto o interesse de Lima concentra-se principalmente nas narrativas de viagem, posteriormente ampliadas para acolher relatos não apenas de exploradores portugueses, mas também de navegadores italianos e espanhóis, Chandeigne demonstra um especial apreço pela poesia portuguesa, tendo não apenas editado uma série de autores importantes, mas também traduzido ou cotraduzido a produção de Fernando Pessoa, Nuno Júdice, António Ramos Rosa. Tanto a aprendizagem do português, quanto o desenvolvimento de uma relação mais aprofundada com a

<sup>15</sup> No catálogo digital da Gallimard, a data de publicação desse livro é anterior à criação da “*Croix du Sud*”, indicando que a sua publicação na França ocorreu antes da atuação de Caillois.

<sup>16</sup> *Capitães de areia* foi traduzido por Vanina, enquanto o volume *Jubiabá* foi traduzido por Michel Verweiller e Pierre Hourcade.

<sup>17</sup> *Infância* foi traduzido por G. Gougenheim, e *Vidas Secas*, por Marie-Claude Roussel.

<sup>18</sup> No original : “[...] ligne éditoriale est très variée. On aborde toutes sortes de sujets. Nous envisageons prochainement d’éditer un livre de cuisine, enrichi d’une analyse historique. On peut aborder tous les thèmes, l’histoire, la religion, l’architecture, les arts. En revanche, ce que l’on ne fait pas du tout, et qu’on laisse à d’autres éditeurs plus expérimentés, c’est la littérature contemporaine, à quelques exceptions dont Mia Couto qui est un auteur africain lusophone auquel nous sommes très attachés et qui ne nous semble pas suffisamment ‘travaillé’ par les autres éditeurs.”

língua deve-se, segundo ele, ao exercício da tradução. Em entrevista ao jornal *La Croix*, Chandeigne afirma que, ao traduzir *Mensagem*, de Pessoa, “ele precisou mergulhar na história dos descobrimentos e encontrou na biblioteca uma terra virgem: textos paraliterários, relatos de naufragos, de marinheiros, de padres, de comerciantes, impressionantes pela modernidade da escrita, inédita para muitos”<sup>19</sup> (AUDRERIE, 2015).

O perfil dos editores, bem como seus interesses particulares, influenciou muito a formação e a constituição da editora. Da primeira intenção, de traduzir e divulgar sobretudo os relatos de viagem escritos em língua portuguesa, o catálogo foi se diversificando progressivamente, acolhendo ensaios, antologias poéticas, volumes de literatura infantojuvenil e edições especiais, distribuídas em várias coleções, tais como “*Magellane*”, “*Péninsules*”, “*Grands Formats*”, “*A6*”, “*Série Illustrée*” (a antiga “*Lusitane Illustrée*”) e “*Bibliothèque Lusitane*”.

## 2.2 PORTA-VOZ DOS VIAJANTES: VOCAÇÃO FUNDACIONAL DA ÉDITIONS CHANDEIGNE

Segundo o catálogo da editora, a premiada coleção “*Magellane*” é uma das mais importantes e:

[...] reúne relatos, frequentemente esquecidos, de grandes viajantes entre o século XIV e o início do XVIII. Escritos por franceses ou portugueses, mas também por alemães, ingleses, dinamarqueses, italianos, holandeses etc., tornaram-se hoje os raros depoimentos de um mundo no qual a terra ainda era de uma infinita diversidade e humanidade a serem descobertas. [...] [Acolhe] textos de grande interesse, ao mesmo tempo literário, histórico e etnográfico [...].<sup>20</sup> (CHANDEIGNE, 2017, p. 21, tradução nossa).

Essa coleção, subdividida entre os selos “*Découverte*”, “*Essais*” e “*Poche*”, abriga atualmente 49 volumes, dentre os quais 12 encontram-se praticamente esgotados, incluindo títulos como *Le Brésil de Montaigne* (2005), *Un aventurier anglais au Brésil* (2003) e *Le voyage de Magellan* (1519-1522), traduzido por Michel Chandeigne sob o pseudônimo de Xavier de Castro.

Na mesma linha de interesse histórico e etnográfico, a coleção “*Péninsules*”, que recebeu, em 2016, o *Prix Alberto Benveniste pour la recherche*, dedica-se a volumes de ensaios ou outros

<sup>19</sup> No original : “[...] j’ai dû plonger dans l’histoire des découvertes et j’ai trouvé en bibliothèque une terre vierge: textes paralittéraires, récits des naufrages, des marins, des prêtres, des marchands, saisissants par la modernité de l’écriture, pour beaucoup inédites.”

<sup>20</sup> No original: “[...] rassemble les récits, souvent oubliés, de grands voyageurs du XIV<sup>e</sup> au début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Écrits par des Français ou des Portugais, mais aussi des Allemands, des Anglais, des Danois, des Italiens, des Hollandais, etc., ils sont devenus aujourd’hui les rares témoignages d’un monde où la terre était encore d’une infinie diversité et l’humanité à découvrir. [...] Textes d’un intérêt à la fois littéraire, historique et ethnographique [...]”



documentos que abordam o “conflito, o diálogo e até mesmo a mestiçagem entre judeus, cristãos e muçulmanos”<sup>21</sup> (CHANDEIGNE, 2017, p. 41, tradução nossa) e que são importantes para a compreensão da formação política, cultural e religiosa da Península Ibérica. A “*Grands Formats*”, por sua vez, conta principalmente com os chamados *beaux livres*, edições de formatos diferenciados, editadas com grande apuro estético e dedicadas sobretudo à iconografia lusitana e brasileira relacionada aos relatos de viagem ou ainda a questões culturais mais específicas, como os característicos azulejos lisboetas. Sobre o Brasil, mais especificamente, a coleção inclui uma série de volumes que parece evidenciar uma imagem exótica do país, sobretudo em razão de suas paisagens tropicais, como *Le comte de Clarac et la forêt vierge du Brésil* (2005), livro organizado por Louis Frank e Pedro Corrêa do Lago e que contém, segundo o texto de apresentação no catálogo online, a “primeira representação pictórica da floresta virgem brasileira”<sup>22</sup> (LE COMTE..., s/d, tradução nossa).

FIGURA 1 – LE COMTE DE CLARAC ET LA FORÊT VIERGE DU BRÉSIL



Fonte: Éditions Chandeigne

<sup>21</sup> No original: “*Conflit, dialogue, voire métissage entre juifs, chrétiens et musulmans [...]*.”

<sup>22</sup> No original: “[...] *première représentation picturale de la forêt vierge brésilienne [...]*.”

A coleção conta também com duas obras que reúnem as aquarelas e os croquis de Debret: *Rio de Janeiro, la ville métisse*<sup>23</sup> (2001), com foco na constituição “mestiça” dessa cidade, composta de pessoas de origem europeia, dos africanos escravizados e de seus descendentes, e *Les indiens du Brésil* (2005), centrada na população indígena brasileira e descrevendo “a beleza plástica ou o aspecto terrível dos Coroados, dos Puris, dos Botocudos, dos Tupis, dos Guaranis [...] e seus ornamentos e armas, constituindo os objetos selecionados por um pintor simultaneamente em busca de informação e de exotismo”<sup>24</sup> (CHANDEIGNE, 2017, p. 46, tradução nossa).

FIGURA 2 - RIO DE JANEIRO, LA VILLE MÉTISSE

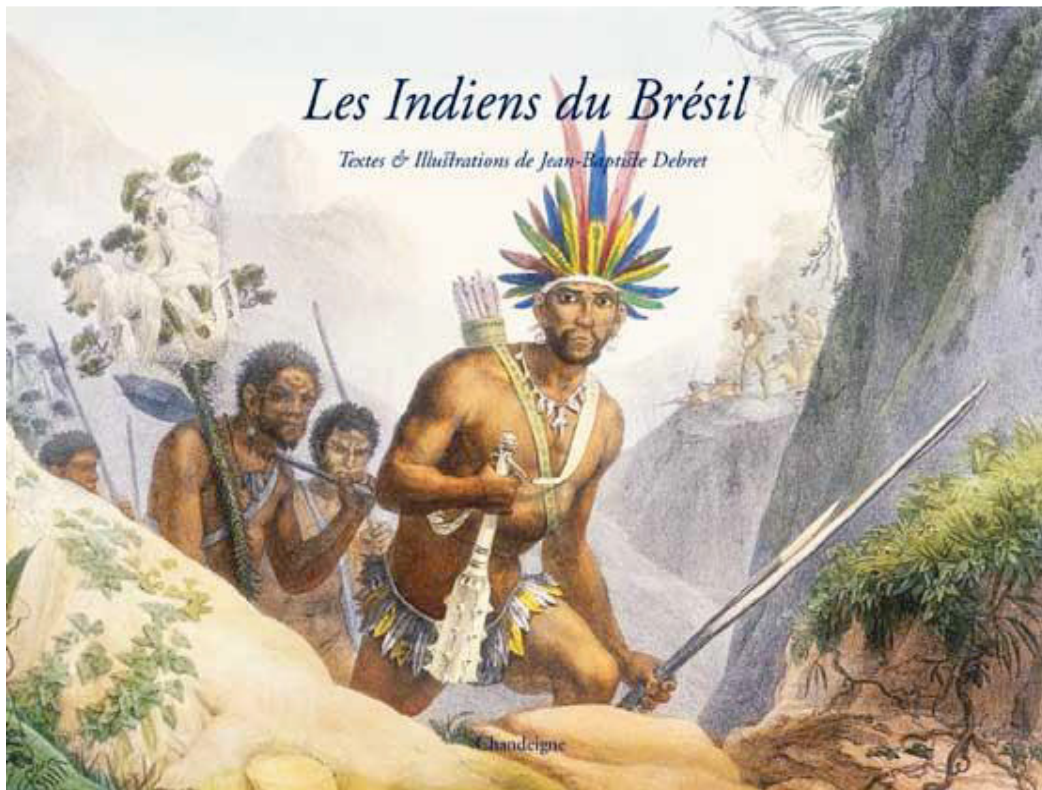


Fonte: Éditions Chandeigne

<sup>23</sup> Essa publicação também sai, em 2001, no Brasil, com título de *Rio de Janeiro, cidade mestiça* em tradução de Rosa Freire d'Aguiar.

<sup>24</sup> No original : “La beauté plastique ou l’aspect terrible des Coroados, des Puris, des Botocudos, des Tupis, des Guaranis, etc., leurs ornements et leurs armes en faisant des sujets en choix pour un peintre à la fois en quête d’information et d’exotisme.”

FIGURA 3 - LES INDIENS DU BRÉSIL



Fonte: Éditions Chandeigne

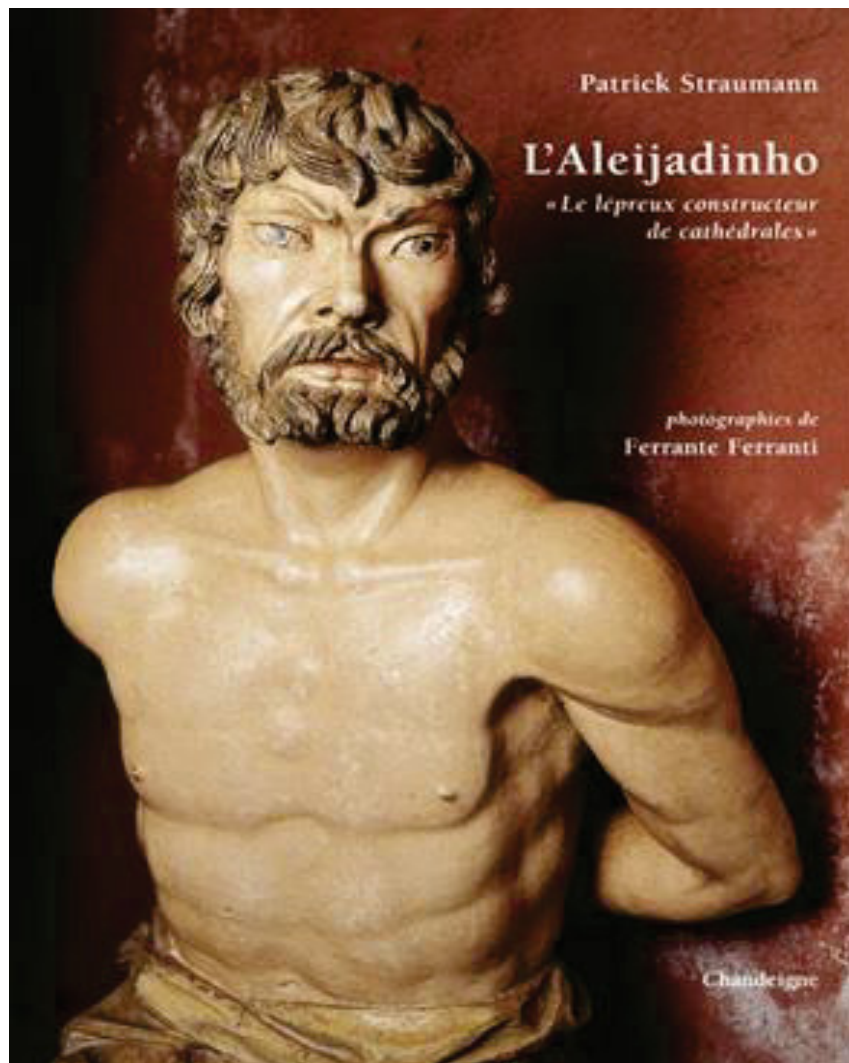
Além dessas publicações, vinculadas principalmente ao interesse da editora pelos relatos de viagem fundacionais, a coleção é complementada com os títulos *L'Aleijadinho* (2005), de Patrick Straumann, e a edição francesa do catálogo *Modernidades fotográficas* (2013), publicado pelo Instituto Moreira Salles e traduzido como *Modernités: photographie brésilienne (1940-1964)* (2015).

O primeiro é descrito como um “ensaio ilustrado sobre a vida e a obra do escultor Antônio Francisco Lisboa”<sup>25</sup> (CHANDEIGNE, 2017, p. 49, tradução nossa), artista cujo reconhecimento internacional se deve, sobretudo, ao volume *Aleijadinho et la sculpture baroque* (1963), publicado pelo historiador da arte Germain Bazin.

<sup>25</sup> No original: “*Essai illustré sur la vie et l’œuvre du sculpteur Antônio Francisco Lisboa.*”



FIGURA 4 - L'ALEIJADINHO

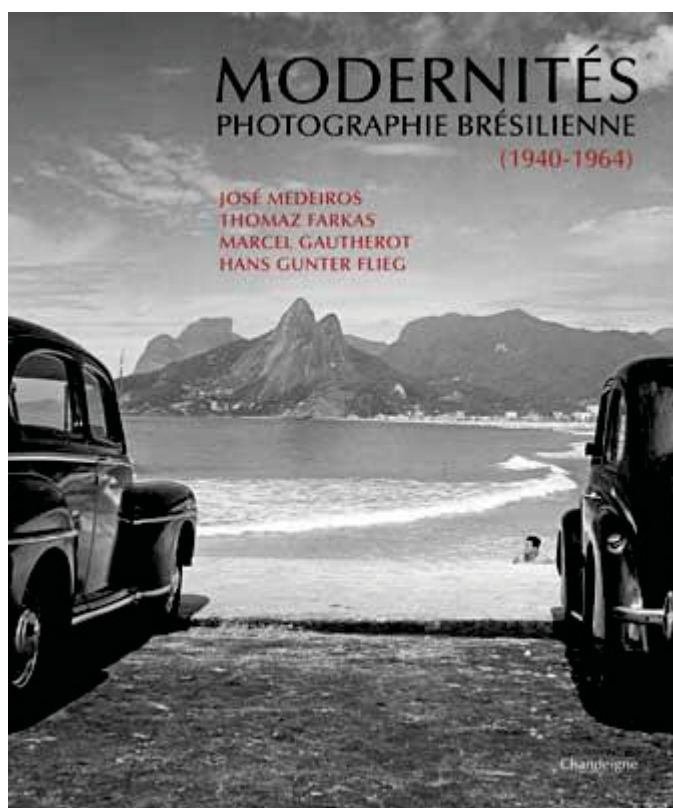


Fonte: Éditions Chandeigne

O segundo é o catálogo de uma exposição que reuniu o trabalho de quatro artistas – Marcel Gautherot, José Medeiros, Thomaz Farkas e Hans Gruber Flieg – que “conseguiram captar o longo percurso do Brasil em direção ao modernismo, de 1940 ao golpe militar de 1964”<sup>26</sup> (CHANDEIGNE, 2017, p. 47, tradução nossa).

<sup>26</sup> No original: “[...] qui sont parvenus à capter le long cheminement du Brésil vers le modernisme, de 1940 au coup d’État militaire de 1964.”

FIGURA 5 – MODERNITÉS



Fonte: Éditions Chandeigne

Como podemos perceber até aqui, a publicação de relatos de viagem e a ênfase em “narrativas e documentos relacionados à história da expansão marítima europeia”<sup>27</sup> (CHANDEIGNE, s/d) nos fornecem pistas para acreditarmos em uma atenção já estabilizada, bastante recorrente e longa no sistema cultural francês em relação ao tema da colonização europeia, especialmente nos trópicos. Desde o século XVI e XVII, a imaginação francesa tem sido povoada pelas coloridas imagens que vinham do Novo Mundo sob as mais diversas formas: a descrição das tentativas de implantação da França Antártica, no Rio de Janeiro, entre 1555 e 1560 e da França Equinocial, no litoral norte do Brasil, entre 1612 e 1615, assim como os relatos das expedições documentadas por viajantes e exploradores, tais como *Singularités de la France antarctique* (1557), de André Thevet, que compõe o catálogo da Chandeigne, e *Histoire d’un voyage fait en la terre du Brésil* (1577), de Jean de Léry. Essas primeiras narrativas contribuíram, segundo Amaral, para a construção e a “sedimentação de uma representação utópica do Novo Mundo” (AMARAL, 2008, p. 40), onde

<sup>27</sup> A referência aqui remete ao site da editora, que não apresenta qualquer data ou indicação da autoria desse texto de apresentação.

habitavam nativos canibais e bárbaros, além de criaturas primitivas e maravilhosas, produzindo um imaginário dominado pela fascinação e pela repulsa, pela atração e pelo medo.

Sobre esse período, Carelli (1994, p. 31) explica que, diferentemente dos portugueses, que adotaram uma política de sigilo em relação às suas descobertas americanas, os franceses, embora não tenham conseguido levar a cabo seu projeto de colonização, foram muito mais prolíficos na divulgação dessas terras e do imaginário que as acompanhava:

O imaginário francês sonhava com paraísos lendários situados nesse Novo Mundo que acabava de ser “inventado” pelos espanhóis e portugueses. No início do século XVI, as traduções latinas e francesas dos relatos dos conquistadores deram a conhecer esse *Eldorado*. A ilha da Utopia, descrita por Thomas More, evoca de maneira idealizada o “*Mundus Novus*”, relato atribuído a Américo Vespúcio. [...] Depois, o Brasil será confundido com as ilhas das Pérolas dos Canibais, carregados de lingotes de ouro, de seda crua e de pedras, que aparecem na *Vie inestimable du grand Gargantua, père de Pantagruel* (1534). [...] É a pluma de Rabelais que atesta pela primeira vez, com efeito, a palavra “exótica”, que deveria conhecer uma posterioridade semântica tão rica e tão ambígua. Doravante, o “maravilhoso” americano vai se alimentar, na França, de “singularidades” brasileiras. Duas tendências se manifestam para lutar contra o terror em face do “vazio”: os utopistas [...], enquanto outros sublinham a diferença.

Podemos, com efeito, imaginar tranquilamente a ambivalência dos sentimentos dos europeus ante o desconhecido: o medo e mesmo a repulsa coabitam com o mito edênico, essa nostalgia do paraíso terrestre antes do pecado original. (CARELLI, 1994, p. 31–32).

A esse primeiro momento de intercâmbio bastante produtivo para a construção e a divulgação de um imaginário tropical regido pelo signo do fantástico, segue-se um período de relativo afastamento que só se afrouxa ao final do século XIX, com a Missão Francesa de 1818, liderada por Joachim Lebreton. Essa missão, solicitada pelo rei dom João VI, trouxe para o Brasil uma leva de artistas, intelectuais e artesãos franceses com o objetivo de apoiar a fundação de uma Academia de Belas-Artes: os pintores Nicolas-Antoine Taunay e Jean-Baptiste Debret, os escultores Auguste Taunay, Marc e Zéphyrin Ferrez, o arquiteto Grandjean de Montigny, o gravador Simon Pradier, o engenheiro Pierre Dillon (cf. CARELLI, 1994, p. 60). Dessa época, destacamos, além daquelas obras publicadas mais recentemente pela Chandeigne, o trabalho de Ferdinand Denis, influenciado por outros naturalistas europeus que também haviam se ocupado da descrição das Américas, e seu volume *Scènes de la nature sous les tropiques* (1824). Embora se interessasse pela “abundância da natureza nos trópicos” (cf. CARELLI, 1994, p. 64), suas observações procuravam desmistificar, por exemplo, o mito do bom selvagem, pensando de forma crítica a tragicidade do contato entre as populações europeias e as indígenas. Além disso, ele contribuiu muito para o campo literário; em 1826, publicou a obra *Résumé de l’histoire littéraire du Brésil*, que, após ser traduzida para o português, tornou-se referência e foi adotada pelas escolas da época. Apesar de suas contribuições a respeito da cultura e da literatura brasileira, a sua produção foi, ironicamente, “um fracasso na França” (cf. CARELLI, 1994, p. 64).

A partir do século XIX, o diálogo entre Brasil e França se intensifica graças à mediação ativa de uma série de *passseurs* culturais, tanto brasileiros quanto franceses, o que Rivas (1995; 2005b) e Carelli (1994) documentam detalhadamente em suas publicações. No entanto, a empreitada colonial rendeu frutos duradouros no imaginário francês e produziu uma imagem exotizante tão *produtiva* do Brasil que ainda hoje certos resíduos discursivos continuam circulando nesse sistema cultural. Embora a imagem exotizante resulte, com certa frequência, em derivas excessivamente simplistas, rasamente estereotipadas, ela não deixa de ter uma força *sui generis* de autorreprodução e de produção em termos artísticos e culturais. No caso brasileiro, esse imaginário aponta, de um lado, para a natureza exuberante, o clima tropical, os corpos bronzeados, quase sempre sexualizados, a Bahia jorgeamadiana e, de outro, para o choque da brutalidade urbana das favelas e do abismo social que fratura a nossa sociedade, tensionando-a para uma construção pré-distópica. Isso tudo revela aquilo que Rivas (2005b, p. 74) chama de horizonte de expectativa, histórico e simbólico, em relação ao Brasil e suas produções culturais. Após observarmos os títulos disponíveis nas diferentes coleções da Chandeigne, podemos perceber que, de fato, ainda existem vestígios desse interesse por “temas que valorizam a exuberância da natureza tropical, abordando o índio como objeto de colonização e de conversão ao catolicismo, onde natureza e sentimento se mesclam” (TORRES, 2014, p. 17) e que podem contribuir para a manutenção de parte de representações denominadas por Chandeigne e Santos (2012) de exótico-eróticas. Como podemos imaginar, a força desse imaginário francês a respeito do Brasil não deixa de ter um impacto no próprio meio literário, influenciando aquilo que será selecionado e traduzido – assim como certas questões ligadas à tradução (cf. TORRES, 2011, 2014). Isso se reflete, como veremos a seguir, nas coleções da Chandeigne dedicadas exclusivamente à literatura.

### 2.2.1 A miscelânea lusófona da *Bibliothèque Lusitane*

Até aqui, a observação mais geral do catálogo da editora nos deu indícios para acreditar não apenas na permanência, mas também na força das imagens mais exóticas do Brasil, ativas e produtivas até hoje na França. Como um ponto fora da curva, podemos destacar a publicação a respeito da fotografia moderna, *Modernités: photographie brésilienne*, que parece interessar-se não naquela imagem mais característica do exotismo, mas no processo de documentação da modernização e de industrialização do Brasil, extremamente desigual e heterogêneo. Essa exceção, que escapa da tendência geral do catálogo da Chandeigne, parece confirmar a preferência pelos assuntos ligados a uma imagem mais próxima ao horizonte de expectativa francês. No entanto, o modernismo e a modernidade do Brasil parecem constituir um ponto de inflexão dessa tendência, como veremos mais

adiante, quando abordarmos a surpreendente história das traduções francesas do *Manifesto antropófago*, de Oswald de Andrade. Vale lembrar que, no seio desse movimento, estavam em jogo questões centrais a respeito da identidade nacional e linguística, assim como a contradição da própria modernização do país. Isso tudo vai se revelar, de forma muito clara, na seleção de poemas realizada por Carvalho, tendendo, quase sempre, a uma visão apaziguadora dessas questões e nas próprias estratégias tradutórias operadas pelo tradutor.

O catálogo da Chandeigne, assim como a própria editora – fruto do encontro de uma editora interessada principalmente em documentos históricos e de um editor com um olhar mais apurado para questões literárias –, pode nos indicar que, por trás da preponderante imagem tropical brasileira, é possível, sim, perceber um movimento de *mise en question* e de complexificação desse imaginário vigente. Um dos sinais mais evidentes desse processo nos parece ser a própria existência da ambiciosa antologia poética com que trabalhamos, mas esse é assunto para os nossos próximos capítulos.

De modo geral, é notável o trabalho da Chandeigne em prol da literatura brasileira no mundo francófono, graças a sua proposta de ampliar a disponibilidade de autores brasileiros em traduções e edições cuidadosas e que possivelmente não seriam publicados por selos das casas mais comerciais – ao contrário, por exemplo, de alguns poucos nomes mais conhecidos na França: Jorge Amado, cuja obra já encontra-se praticamente toda traduzida e publicada desde a década de 1950; Paulo Coelho, com seus *best-sellers* lançados pela Flammarion; Jô Soares e seus romances *noirs*, editados pela Gallimard. No catálogo da Chandeigne de 2017,<sup>28</sup> contabilizamos um total de 170 títulos, dos quais 23 são de autores brasileiros, distribuídos da seguinte forma: 16 na coleção “*Lusitane*” (com um volume esgotado, o romance *Résumé d’Ana*<sup>29</sup>), 5 na coleção “*Illustrée*”, voltada principalmente para o público infanto-juvenil, e um na coleção *A6*, dedicada a textos mais curtos, como ensaios ou contos, editados em formatos menores. Segundo o catálogo da editora:

[a] Bibliothèque Lusitane propõe textos sobre todos os países e comunidades de língua ou cultura portuguesa no mundo: Portugal e Brasil, é claro, mas também os cinco países africanos de língua portuguesa (Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, São Tomé e Príncipe), assim como Goa e Macau na Ásia.<sup>30</sup> (CHANDEIGNE, 2017, p. 3, tradução nossa).

As coleções, assim como o selo editorial como um todo, dão pistas aos leitores em potencial a respeito do tipo ou do gênero de obras pertencentes a um determinado conjunto (cf. GENETTE,

<sup>28</sup> Desde 2017, nenhuma obra literária brasileira foi publicada pela editora.

<sup>29</sup> CARONE, Modesto. *Resumo de Ana*. São Paulo: Cia das Letras, 1998. O romance recebeu o Prêmio Jabuti de Melhor Romance, em 1999.

<sup>30</sup> No original: “La Bibliothèque Lusitane propose des textes concernant tous les pays et communautés de langue ou culture portugaise dans le monde : le Portugal et le Brésil, bien sûr, mais aussi les cinq pays africains lusophones (Angola, Cap-Vert, Guinée-Bissau, Mozambique, São Tomé & Príncipe), ainsi que Goa et Macao en Asie.”



1987, p. 25). Portanto, ao apresentar o objetivo da “Lusitane” como a publicação de textos “de todos os países e comunidades de língua ou cultura portuguesa”, dilui-se a especificidade da literatura brasileira, fenômeno que não é exclusividade dessa coleção, ocorrendo também em livrarias e sites de editoras.

. Vale apontar, no entanto, que o país europeu tem, desde meados do século passado, perdido terreno para um certo país de língua inglesa como pólo cultural de referência.

Como já vimos, o fio condutor dessa coleção é a marcação da língua de partida, o português, independentemente do gênero literário ou de quaisquer outros fatores, como recorte temporal ou geográfico. Seu catálogo se apresenta, pois, como uma verdadeira miscelânea lusófona, contemplando desde romances de autores contemporâneos, como Mia Couto e Luiz Ruffato (contrariando a afirmação de Lima, mencionada anteriormente, e apontando para uma possível diversificação na linha editorial), a escritores consagrados da literatura brasileira e portuguesa, passando também por volumes de poesia e antologias mistas de prosa e poesia – que podemos observar no quadro abaixo. Os títulos seguidos por um asterisco indicam edições bilíngues.

QUADRO 1 - PUBLICAÇÕES NO CATÁLOGO DA CHANDEIGNE

<b>Título traduzido / Ano de publicação na França</b>	<b>Título original / Ano de publicação</b>	<b>Nome do/a autor(a)</b>	<b>Nome do(s) tradutor(es)</b>
<i>Résumé d’Ana</i> (2005)	<i>Resumo de Ana</i> (1998)	Modesto Carone	Michel Riaudel
<i>Gants de peau &amp; autres poèmes*</i> (2005)	“Luvas de pelica”, de <i>A teus pés</i> (1982)	Ana Cristina César	Michel Riaudel
<i>La mort dans l’avion &amp; autres poèmes*</i> (2005)	“Morte no avião”, de <i>A rosa do povo</i> (1945), e outros poemas	Carlos Drummond de Andrade	Ariane Witkowski
<i>Trois contes*</i> (2010) (“ <i>Lettre à terme échu</i> ”, “ <i>Le machete</i> ”, “ <i>Chant nuptial</i> ”)	“Letra vencida” (1882), “O machete” (1878) e “Cantiga de esponsais” (1884)	Machado de Assis	Jean Briant
<i>Recette de femme / Cinq élégies &amp; autres poèmes*</i> (2012)	“Receita de mulher” e <i>Cinco elegias</i> (1943)	Vinícius de Moraes	Jean-Georges Rueff
<i>L’homme qui parlait javanais*</i> (2012)	<i>O homem que falava javanês</i> (1911)	Lima Barreto	Monique Le Moing
<i>Le jour où Otacilio Mendes vit le soleil</i> (2012)	<i>Faca</i> (2003)	Ronaldo Correia de Brito	Émilie Audigier
<i>La poésie du Brésil*</i> (2012)	-	Vários	Max de Carvalho (organizador), Magali de Carvalho, Françoise Beaucamp e outros

<i>La poésie du football brésilien ou épinicie pour le pays des palmeraies</i> <sup>31*</sup> (2014)	-	Vários	Max de Carvalho
<i>Consécration du désastre ou le triomphe du Brésil</i> (2015)	-	Max de Carvalho (organizador)	Max de Carvalho
<i>Vies arides</i> <sup>32</sup> (2014)	<i>Vidas secas</i> (1938)	Graciliano Ramos	Mathieu Dosse
<i>Olga – Allemande, juive, révolutionnaire</i> (2015)	<i>Olga</i> (1992)	Fernando Morais	Antoine Albuca
<i>À Lisbonne j'ai pensé à toi</i> (2015)	<i>Estive em Lisboa e pensei em você</i> (2009)	Luiz Ruffato	Mathieu Dosse
<i>Sept-de-carreau</i> (2016)	"O burrinho pedrês", de <i>Sagarana</i> (1946)	Guimarães Rosa	Michel Riaudel
<i>Mon oncle le jaguar et autres histoires</i> (2016)	<i>Estas histórias</i> (1969)	Guimarães Rosa	Mathieu Dosse
<i>Histoire d'un vaurien</i> (2017)	<i>Memórias de um sargento de milícias</i> (1852)	Manuel Antônio de Almeida	Paulo Rónai

Fonte: Chandeigne (2018)

Embora previsível em certos aspectos, essa seleção de autores nos fornece, ainda assim, alguns dados surpreendentes. Parte de nosso cânone mais central, tanto em prosa quanto em poesia, encontra-se representado graças a nomes incontornáveis como Machado de Assis, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa e Carlos Drummond de Andrade. Além disso, ao mesmo tempo, a coleção apresenta nomes como Lima Barreto e Ana Cristina César, que têm ganhado cada vez mais relevância e visibilidade no âmbito das letras no Brasil, possivelmente em razão de eventos literários de grande dimensão<sup>33</sup> e de uma subsequente reedição e ampla divulgação de suas obras no espaço nacional. Nesse sentido, podemos perceber o peso da manipulação da literatura no sistema literário, afinal, nenhum autor nasce canonizado. Como vimos em nosso capítulo anterior, Toury (1995) afirma que as traduções são respostas a uma lacuna identificada em um determinado sistema cultural. Ora, o processo tradutório responde demandas da cultura-alvo, sem sombra de dúvida, mas o que esta julga ser importante, por sua vez, é determinado, em certa medida, pelo que é – ou passa a ser – considerado importante na cultura de partida. Assim, parece-nos razoável afirmar que as movimentações no sistema de partida – a publicação de novos autores, o resgate de nomes ou obras esquecidas, a reedição

<sup>31</sup> Esse volume reúne 17 poemas em torno da temática do futebol: Carlos Drummond de Andrade ("Futebol", "Aos atletas", "Prece do Brasileiro" e "O momento feliz"), João Cabral de Melo Neto ("Ademir da Guida", "A Ademir Meneses", "Brasil 4 X Argentina 0" e "O torcedor do América F. C."), Vinícius de Moraes ("O anjo das pernas tortas", "Canto de amor e de angústia à Seleção de ouro do Brasil"), Cassiano Ricardo ("Martim-Cerere jogador de futebol"), Oswald de Andrade ("A Europa curvou-se ante o Brasil"), Mário de Andrade ("Franzina"), Glauco Mattoso ("Soneto para o jogo bruto"), Armando Nogueira ("Maracanã") e Mário Quintana ("Elegia urbana").

<sup>32</sup> O romance de Graciliano ganhou, na Chandeigne, não apenas uma nova edição, como também uma nova tradução, pelas mãos de Mathieu Dosse. A tradução anterior foi publicada em 1964, na "Croix du Sud", da Gallimard, sob o título de *Sécheresse* e foi realizada por Marie-Claude Roussel.

<sup>33</sup> Ambos foram homenageados pela Feira Literária Internacional de Paraty: Ana Cristina César, em 2016, e Lima Barreto, em 2017.

de autores cuja obra encontrava-se fora de catálogo – pressionam também o sistema de chegada, criando novas dinâmicas, revelando outras lacunas, exigindo novas formas de apresentar os textos traduzidos.

Um segundo grupo de nomes parece apontar para um esforço de diversificação: Luiz Ruffato, cuja obra romanesca, associada a uma nova representação a respeito do Brasil, a do hiper-realismo brutal da violência urbana (cf. RIVAS, 2006, p. 139), já encontra-se razoavelmente traduzida no sistema cultural francês<sup>34</sup>; Fernando Morais e a história de Olga Benário; Ronaldo Correia de Brito e seu livro de contos, um gênero de difícil entrada na França, mas que encontra bastante espaço no Brasil. Esse conjunto pode parecer incoerente se comparamos as obras entre si, mas é importante ressaltar que esses três autores foram selecionados, pelo Centre National du Livre e por um comitê brasileiro que contava com representantes de várias agências legitimadoras,<sup>35</sup> para serem porta-vozes da literatura brasileira no 35º Salão do Livro de Paris.

Além disso, esse conjunto de obras também nos apresenta alguns dados interessantes, se pensarmos no estatuto geral da literatura brasileira presente na França a partir dos anos 2000. No levantamento realizado por Spézia (2015, p. 58), localizaram-se 193 obras de literatura brasileira traduzidas pela primeira vez entre os anos de 2000 e 2013, distribuídas conforme o quadro abaixo.

QUADRO 2 – LIVROS TRADUZIDOS NA FRANÇA ENTRE 2000 E 2013

Ano	Nº de traduções	Títulos traduzidos
2000	10	Patrícia Melo, <i>Éloge du mensonge</i> [Elogio da mentira] Maria Ângela Alvim, <i>Poèmes d'août</i> [antologia] Hosmany Ramos, <i>Marginalia</i> [Marginália] Caio Fernando Abreu, <i>Petites épiphanies</i> [Pequenas epifanias] Harry Laus, <i>Journal absurde</i> [Do amor banido e Caixa d'Aço] Haroldo de Campos, <i>Yugen: cahier japonais</i> [Yugen: caderno japonês] Nei Lisboa, <i>Un cadavre saute par la fenêtre</i> [Um morto pula a janela] Pedro Lyra, <i>Visions de l'être</i> [Visão do ser] Antônio Torres. Chien et loup [O cachorro e o lobo] Paulo Coelho, <i>Véronika décide de mourir</i> [Veronika decide morrer]
2001	8	Patrícia Melo, <i>Enfer</i> [Inferno] Nelson Ascher, <i>Stup.</i> Stella C. Ferraz, <i>Il faut que je te voie</i> [Preciso te ver] Luis Fernando Veríssimo, <i>Et mourir de plaisir</i> [O clube dos anjos] Harry Laus, <i>Les archives de bons morceaux : nouvelles</i> [antologia de contos] João Ubaldo Ribeiro, <i>Ô luxure ou La Maison des bouddhas bienheureux</i> [A casa dos budas ditosos]

<sup>34</sup> *Tant et tant de chevaux* (2005), *Des gens heureux* (2007) e *Le monde ennemi* (2010), traduzidos por Jacques Thiérot e publicados pela Éditions Métailié.

<sup>35</sup> Esses representantes foram selecionados dentre “as secretarias e órgãos do Ministério da Cultura (MinC) e do Ministério das Relações Exteriores (MRE); do Conselho Diretivo do Plano Nacional de Livro e Leitura (PNLL); e de entidades representativas do setor, como a Câmara Brasileira do Livro (CBL); União Brasileira dos Escritores (UBE); Liga Brasileira de Editoras (LIBRE); Associação Brasileira das Editoras Universitárias (ABEU); Sindicato Nacional dos Editores de Livros (SNEL) e Serviço Social do Comércio (SESC-SP)” (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2015).

		André Heráclito do Rêgo, <i>Mémoires d'un malin-malingre</i> . L'Harmattan [ <i>Memórias de um amarelo mofino</i> ]
		Paulo Coelho, <i>Le démon et la mademoiselle Prym</i> [ <i>O demônio e a Sra Prym</i> ]
2002	8	Augusto de Campos, <i>Anthologie</i> [antologia] Dirce de Assis Cavalcanti, <i>Le père</i> [ <i>O pai</i> ] Coletivo, <i>Anthologie de la poésie romantique brésilienne</i> [antologia] Caio Fernando Abreu, <i>Brebis galeuses</i> [ <i>Ovelhas negras</i> ] José Sarney, <i>Saraminda</i> [ <i>Saraminda</i> ] Machado de Assis, <i>La théorie du médaillon et autres contes</i> [ <i>A teoria do medalhão e outros contos</i> ] Bernardo Carvalho, <i>Les initiales</i> [ <i>As iniciais</i> ] Lygia Fagundes Telles, <i>La discipline de l'amour</i> [ <i>A disciplina do amor</i> ]
2003	17	Patrícia Melo, <i>Acqua-Toffana</i> [ <i>Acqua-toffana</i> ] Paulo Coelho, <i>Onze minutes</i> [ <i>Onze minutos</i> ] Moacyr Scliar, <i>La femme qui écrivait la Bible</i> [ <i>A mulher que escreveu a Bíblia</i> ] Neide Archanjo, <i>Petit oratorio que le poète dédie à l'ange</i> [ <i>Pequeno oratório do poeta para o anjo</i> ] Olga Borelli, <i>Clarice Lispector. D'une vie à l'œuvre</i> [ <i>Clarice Lispector – esboço de um possível retrato</i> ] Miltom Hatom, <i>Deux frères</i> [ <i>Dois irmãos</i> ] Paulo Lins, <i>La Cité de Dieu</i> [ <i>Cidade de Deus</i> ] Aguinaldo Silva, <i>La République des assassins</i> [ <i>República dos assassinos</i> ] Max Mallmann, <i>La syndrome de la chimère</i> [ <i>Síndrome de quimera</i> ] Manoel de Barros, <i>La parole sans limites : une didactique de l'invention</i> [ <i>Livro das ignoranças</i> ] Luis Fernando Veríssimo, <i>Jack Trance, un privé à Rio</i> [ <i>Ed Mort, todas as histórias</i> ] Luiz Antônio de Assis Brasil, <i>L'homme amoureux</i> [ <i>O homem amoroso</i> ] E. T. Lisboa, <i>Par quatre chemins suivi de âmes laïques</i> [ <i>Por quatro caminhos seguido de Almas pagãs</i> ] E. T. Lisboa, <i>La fierté de la mouche</i> [ <i>O orgulho da mosca</i> ] Charles Kiefer, <i>Qui fait gémir la terre?</i> [ <i>Quem faz gemer a terra</i> ] Victor Ramil, <i>Péquod</i> . L'Harmattan [ <i>Pequod</i> ]
2004	10	Luiz Alfredo Garcia-Roza, <i>Le silence de la pluie: roman</i> [ <i>O silêncio da chuva</i> ] Machado de Assis, <i>Le conte de l'école</i> [ <i>Contos de escola</i> ] Clarice Lispector, <i>La vie intime de Laura suivi de Le mystère du lapin pensant</i> [ <i>A vida íntima de Laura e O mistério do coelho pensante</i> ] Neide Archanjo, <i>Cantique à Soraya, une princesse séfardite</i> [ <i>Cântico para Soraya: uma princesa sefardita</i> ] Luis Fernando Veríssimo, <i>Borges et les Orangs-outangs éternels</i> [ <i>Borges e os orangotangos eternos</i> ] José Francisco Borges, <i>O exemplo da mulher que vendeu o cabelo e visitou o inferno</i> [original desconhecido] Elias A. de Carvalho, <i>ABC do corpo humano</i> [original desconhecido] Mestre Noza, <i>(Synopsis et gravures de Zaven Paré avec les improvisations de deux repentistes)</i> [original desconhecido] Bernardo Carvalho, <i>Mongolia</i> [ <i>Mongólia</i> ] Paulo Coelho, <i>Maktub</i> [ <i>Maktub</i> ]
2005	32	Patrícia Melo, <i>Le diable danse avec moi</i> [ <i>Valsa negra</i> ] Luiz Alfredo Garcia-Roza, <i>Objets trouvés</i> [ <i>Achados e perdidos</i> ] Haroldo de Campos, <i>Une anthologie</i> [antologia] Hilda Hilst, <i>Rutilant néant</i> [ <i>Rútilo nada</i> ] Hilda Hilst, <i>De l'amour précédé de Poèmes maudits, jouissifs et dévots</i> [ <i>Poemas malditosos, gozosos e devotos</i> ] Jacó Guinsburg, <i>Ce qui est arrivé est arrivé</i> [ <i>O que aconteceu, aconteceu</i> ] Vários autores, <i>Charlemagne, Lampião et autres bandits</i> Carlos Drummond de Andrade, <i>Mort dans l'avion et autres poèmes</i> [antologia] Ana Cristina César, <i>Gants de peau et autres poèmes</i> [seleção de <i>A teus pés</i> ] Modesto Carone, <i>Résumé d'Ana</i> [ <i>Resumo de Ana</i> ] Clarice Lispector, <i>Comment sont nées les étoiles</i> [ <i>Como nasceram as estrelas</i> ] Nelida Piñon, <i>La salle d'armes</i> [ <i>Sala de armas</i> ]

		Hosmany Ramos, <i>Pavillon 9 – Chemin de croix à Carandiru</i> [ <i>Pavilhão 9. Paixão e morte no Carandiru</i> ] Chico Buarque, <i>Budapest</i> [ <i>Budapeste</i> ] Raduan Nassar, <i>Chemins</i> [ <i>Menina a caminho</i> ] Giselda Leirner, <i>La fille de Kafka</i> [ <i>A filha de Kafka</i> ] Adriana Lunardi, <i>Vésperas</i> [ <i>Vésperas</i> ] Luiz Antônio de Assis Brasil, <i>Bréviaire des terres du Brésil: une aventure au temps de l'Inquisition</i> [ <i>Breviário das terras do Brasil: uma aventura nos tempos da Inquisição</i> ] Laura Erber, <i>Insones/Sans sommeil</i> [ <i>Insones</i> ] Guimar de Grammont, <i>Fugues en miroirs</i> [ <i>Fugas em espelhos</i> ] Roberto Alvim, <i>Il faut parfois se servir d'un poignard pour se frayer un chemin</i> [ <i>Às vezes é preciso usar um punhal para atravessar o caminho</i> ] Bosco Brasil, <i>Descente</i> [ <i>Blitz</i> ] Mario Bortolotto, <i>Notre vie ne veut pas une Chevrolet</i> [ <i>Nossa vida não vale um Chevrolet</i> ] Cláudio Aguiar, <i>Complainte nocturne</i> [ <i>Caldeirão</i> ] Tabajara Ruas, <i>La fascination</i> [ <i>O fascínio</i> ] Betty Mindlin, <i>Fricassée de maris</i> [ <i>Moqueca de maridos. Mitos eróticos</i> ] Bernardo Carvalho, <i>Neuf nuits</i> [ <i>Nove noites</i> ] Luiz Ruffato, <i>Tant et tant de chevaux</i> [ <i>Eles eram muitos cavalos</i> ] Lya Luft, <i>Pertes et profits</i> [ <i>Perdas e ganhos</i> ] Lygia Fagundes Telles, <i>Les pensionnaires</i> [ <i>As meninas</i> ] Paulo Coelho, <i>Le Zahir</i> [ <i>O zahir</i> ]
2006	8	Martha Medeiros, <i>Divan</i> [ <i>Divã</i> ] Luiz Alfredo Garcia-Roza, <i>Bon anniversaire</i> [ <i>Vento sudoeste</i> ] Almir Gharoni, <i>Sur le chemin d'Ithaque</i> [ <i>As cores da vida</i> ] Gilberto Mendonça Teles, <i>La syntaxe invisible</i> [ <i>Sintaxe invisível</i> ] Machado de Assis, <i>Chasseur d'esclaves</i> [ <i>Pai contra mãe</i> ] Luis Fernando Veríssimo, <i>Le doigt du diable</i> [ <i>O opositor</i> ] Aécio Flávio Consolin, <i>Iolanda</i> [ <i>A dança das auras e Mancha de sol</i> ] Paulo Coelho, <i>Comme le fleuve qui coule</i> [ <i>Ser como rio que flui</i> ]
2007	8	Luiz Schwarcz, <i>Éloge de la coïncidence : nouvelles</i> [ <i>Discurso sobre o capim</i> ] Tony Bellotto, <i>Bellini et le démon</i> [ <i>Bellini et o demônio</i> ] Marcos Siscar, <i>Le rapt du silence</i> [ <i>O roubo do silêncio</i> ] Salim Miguel, <i>Brésil avril 1964</i> [ <i>Primeiro de Abril, Narrativas da cadeia</i> ] Maria Cristina Cavalcanti de Albuquerque, <i>Jean-Maurice de Nassau – Prince et corsaire</i> [ <i>Príncipe e corsário</i> ] Miguel Falabella, <i>Le partage</i> [ <i>A partilha</i> ] Luiz Ruffato, <i>Des gens heureux</i> [ <i>Mama, son tanto felice. Inferno provisório I</i> ] Paulo Coelho, <i>La sorcière de Portobello</i> [ <i>A bruxa de Portobello</i> ]
2008	11	Patrícia Melo, <i>Monde perdu</i> [ <i>Mundo perdido</i> ] Luiz Alfredo Garcia-Roza, <i>Une fenêtre à Copacabana</i> [ <i>Uma janela em Copacabana</i> ] Miltom Hatoum, <i>Cendres d'Amazonie: roman</i> [ <i>Cinzas do norte</i> ] Jô Soares, <i>Meurtres à l'Académie</i> [ <i>Assassinatos na Academia Brasileira de Letras</i> ] Roberto Drummond, <i>Sang de coca-cola</i> [ <i>Sangue de Coca-cola</i> ] Aleilton Fonseca, <i>Les marques du feu et autres nouvelles de Bahia</i> [ <i>As marcas do fogo e outras histórias</i> ] José Agrippino de Paula, <i>PanAmérica</i> [ <i>PanAmérica</i> ] Antônio Dutra, <i>Jours de Faulkner</i> [ <i>Dias de Faulkner</i> ] Betty Mindlin, <i>Carnets sauvages</i> [ <i>Diários da floresta</i> ] Bernardo Carvalho, <i>Le soleil se couche à São Paulo</i> [ <i>O sol se põe em São Paulo</i> ] Maria Valéria Rezende, <i>Le vol de l'ibis rouge</i> [ <i>O vôo da guará vermelha</i> ]
2009	7	Moacyr Scliar, <i>Max et les fauves</i> [ <i>Max e os felinos</i> ] Gizelda Moraes, <i>Réveillez les tambours</i> [ <i>Preparem os agogós</i> ] Cristóvão Tezza, <i>Le fils du printemps</i> [ <i>O filho eterno</i> ] Mário Sabino, <i>Le jour où j'ai tué mon père</i> [ <i>O dia em que matei meu pai</i> ] Adriana Lisboa, <i>Des roses rouges vif</i> [ <i>Sinfonia em branco</i> ] Paulo Coelho, <i>La solitude du vainqueur</i> [ <i>O vencedor está só</i> ] Carlos Heitor Cony, <i>La traversée</i> [ <i>Pessach: a travessia</i> ]
2010	24	Luiz Alfredo Garcia-Roza, <i>L'étrange cas de Dr. Nesse</i> [ <i>Perseguido</i> ] Miltom Hatoum, <i>Orphelin de l'Eldorado</i> [ <i>Órfãos do Eldorado</i> ]



		Alberto Mussa, <i>L'Énigme de Qaf</i> [ <i>O enigma de Qaf</i> ] Machado de Assis, <i>Trois contes</i> ["Letra vencida", "O machete" e "Cantiga de esponsais"] Cidinha, <i>Ni jour ni nuit ne nous séparent</i> [ <i>Não tem dia, não tem noite que separe</i> ] Paulo Rodrigues, <i>Au bord de la ligne</i> [ <i>À margem da linha</i> ] Moacyr Scliar, <i>La guerre de Bom Fim</i> [ <i>A guerra no Bom Fim</i> ] Condorcet Aranha, <i>L'enchantement des chants</i> [original desconhecido] Aguinaldo de Bastos, <i>O Naufrago negro</i> [original desconhecido] Luiz de Miranda, <i>Trilogie du bleu</i> [original desconhecido] Miranda Daspet de Souza, <i>De liberté en liberté</i> [original desconhecido] Guilem Rodrigues da Silva, <i>Nostalgie et une chanson désespérée</i> [original desconhecido] Daniel Galera, <i>Paluche</i> [ <i>Mãos de cavalo</i> ] Fernando Moraes, <i>Le magicien de la lumière</i> [ <i>O mago</i> ] Oswald de Andrade, <i>Bois Brésil</i> [ <i>Poesia Pau Brasil</i> ] Luís Aranha, <i>Cocktails</i> [antologia] Sérgio Milliet, <i>Poèmes modernistes et autres récits</i> [antologia] Ronaldo Correia de Brito, <i>Le don du mensonge</i> [ <i>Galiléia</i> ] Bernard Carvalho, <i>'Ta mère</i> [ <i>O filho da mãe</i> ] Luiz Ruffato, <i>Le monde ennemi</i> [ <i>O mundo inimigo</i> ] Adolfo Caminha, <i>Un amour d'ébène</i> [ <i>Bom-crioulo</i> ] Clarice Lispector, <i>Le seul moyen de vivre</i> [correspondências entre 1941 e 1975] Paulo Coelho, <i>Brida</i> [ <i>Brida</i> ]
2011	16	Ferréz, <i>Manuel pratique de la haine</i> [ <i>Manual prático do ódio</i> ] Coletivo, <i>Je suis favela</i> Coletivo, <i>Troupe d'élite 2</i> [ <i>Elite da tropa</i> ] Alberto Mussa, <i>Le mouvement pendulaire</i> [ <i>O movimento pendular</i> ] Oswald de Andrade, <i>Manifeste anthropophage</i> [ <i>Manifesto antropófago</i> ] Tatiana Salem Levy, <i>La clé de Smyrne</i> [ <i>A chave da casa</i> ] Moacyr Scliar, <i>Le centaure dans le jardin</i> [ <i>O centauro no jardim</i> ] Martinho da Vila, <i>Joana et Joanes</i> [ <i>Joana e Joanes</i> ] Coletivo, <i>Écrivains contemporains de Minas Gerais</i> [original desconhecido] Coletivo, <i>L'essence de la poésie</i> [original desconhecido] Alcina Moraes, <i>Olho d'água</i> [original desconhecido] Coletivo, <i>Le grand show des écrivaines Brésiliennes</i> [original desconhecido] Aguinaldo de Bastos, <i>À l'écoute des étoiles</i> [original desconhecido] Walter Campos de Carvalho, <i>La vache au nez subtil</i> [ <i>A vaca de nariz sutil</i> ] Augusto dos Campos, <i>Poètemoins</i> [antologia] Paulo Celho, <i>Aleph</i> [ <i>O Aleph</i> ]
2012	16	Patrícia Melo, <i>Le voleur de cadavres</i> [ <i>O ladrão de cadáveres</i> ] Marçal Aquino, <i>L'Océan dans lequel j'ai plongé sans savoir nager</i> [ <i>Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios</i> ] Arthur Dapieve, <i>Black Music</i> [ <i>Black Music</i> ] Coletivo, <i>La poésie du Brésil</i> [antologia] Vinícius de Moraes, <i>Recette de femme, cinq élégies et autres poèmes</i> [ <i>Receita de mulher, Cinco elegias e outros poemas</i> ] Lima Barreto, <i>L'homme qui parlait javanais et autres nouvelles</i> [ <i>O homem de falava javanês e outros contos</i> ] Clarice Lispector, <i>La belle et la bête – suivi de – Passion des corps</i> [ <i>A bela e a fera e A via crucis do corpo</i> ] Frei Betto, <i>Hotel Brasil</i> [ <i>Hotel Brasil</i> ] Moacyr Scliar, <i>Le Manuel de la passion solitaire</i> [ <i>Manual da paixão solitária</i> ] Condorcet Aranha, <i>Secrets dévoilés</i> [original desconhecido] Coletivo, <i>Zmf à Paris</i> [original desconhecido] Coletivo, <i>L'indiscutable talent des écrivaines brésiliennes</i> [original desconhecido] Chico Buarque, <i>Quand je sortirai d'ici</i> [ <i>Leite derramado</i> ] Coletivo, <i>Traversée d'océans</i> [original desconhecido] Luiz Antônio de Assis Brasil, <i>Musique perdue</i> [ <i>Música perdida</i> ] João Almino, <i>Hotel Brasília</i> [ <i>Cidade livre</i> ]
2013	12	José Lins do Rego, <i>L'enfant de la plantation</i> [ <i>Menino de engenho</i> ] Edyr Augusto, <i>Belém</i> [ <i>Os éguas</i> ]

---

Edney Silvestre, *Si je ferme les yeux* [*Se eu fechar os olhos agora*]  
 Rubens Figueiredo, *Passager de la fin du jour* [*Passageiro do fim do dia*]  
 Ronaldo Correia de Brito, *Le jour où Otacílio Mendes vit le soleil* [*Faca*]  
 Ana Maria Machado, *Aux quatre vents* [*Aos quatro ventos*]  
 Jô Soares, *Les yeux plus grands que le ventre* [*As esganadas*]  
 Coletivo, *Rio en scène* [original desconhecido]  
 Coletivo, *São Paulo en scène* [original desconhecido]  
 Francisco Evando, *Amours décalées* [original desconhecido]  
 Coletivo, *Les plus beaux horizons de la poésie et de la prose* [original desconhecido]  
 Martinho da Vila, *Opéra noir du Brésil* [*Ópera negra*]  
 Leticia Wierzchowski, *La Maison des sept femmes* [*A casa das sete mulheres*]  
 Ronaldo Wrobel, *Traduire Hannah* [*Traduzindo Hannah*]  
 Adriana Lisboa, *Bleu corbeau* [*Azul-corvo*]  
 Antônio de Alcântara Machado, *Pathé-Baby* [*Pathé-baby*]  
 Luis Fernando Veríssimo, *Les espions* [*Os espiões*]  
 Paulo Coelho, *Le manuscrit retrouvé* [*O manuscrito encontrado em Accra*]

---

Fonte: SPÉZIA (2015)

No quadro acima, encontramos 104 romances, 32 volumes de poesia, incluindo antologias de um ou de vários autores, 25 livros de contos, 19 de crônicas/diários/biografias/outras<sup>36</sup> (SPÉZIA, 2015, p. 62). Comparando esse quadro com as publicações brasileiras da Chandeigne, podemos perceber que a editora acaba, curiosamente, divergindo desse panorama geral do fluxo tradutório das obras brasileiras, traduzindo menos romances – apenas cinco, que representam somente 31,25% de suas publicações de literatura brasileira contra 58% do quadro geral levantado por Spézia – e mais poesia – 6 livros de poesia, dentre os quais 3 antologias, todas organizadas por Carvalho, sendo duas delas sobre a temática do futebol, e 3 antologias de um único autor, representando 1/3 da literatura brasileira traduzida da “Lusitane”. É importante ressaltar que todas as obras de literatura brasileira dessa coleção foram publicadas após os anos 2000, quase dez anos após a criação da editora. Dessa forma, é possível perceber uma tentativa de diversificação e um olhar atento às questões e demandas do mercado editorial, acompanhando, por exemplo, os autores presentes nos eventos literários internacionais. Além disso, podemos perceber também uma certa ousadia em relação a algumas escolhas, o que parece ampliar a presença da literatura brasileira nesse sistema, sobretudo de autores e obras que teriam maior dificuldade de encontrar espaço em editoras “mais comerciais”.

<sup>36</sup> Essa categoria engloba várias publicações, autofinanciadas, publicadas principalmente pela *Yvelinéditions* e que não apresenta, de modo geral, um trabalho editorial autoral, lançando as obras sob demanda de seus autores e/ou organizadores, no caso das antologias ou das coletâneas. Muitas dessas publicações encontram-se esgotadas e não puderam ser localizadas em bibliotecas ou acervos públicos, brasileiros ou franceses.

### 2.3 TRADUTORES E POSIÇÃO TRADUTIVA

Saindo da instância editorial, direcionaremos nosso olhar para o antologista e tradutor Max de Carvalho. Segundo Berman (1995, p. 74), esse movimento pode nos fornecer informações valiosas para a crítica de tradução, tais como a posição tradutiva, o projeto de tradução e o horizonte tradutivo – instâncias indissociavelmente relacionadas ao processo e ao resultado da tradução que temos em nossas mãos.

A antologia de Carvalho não traz, de modo explícito, uma apresentação do tradutor. É como se, em um álbum de fotografias de viagem, não tivéssemos nenhum registro propriamente dito do viajante, como uma *selfie*, por exemplo. Apesar dessa aparente ausência, o tradutor/antologista/viajante não deixa de estar lá, pois é ele quem seleciona os locais de passagem, os enquadramentos e os temas preferidos, entremostrando assim, indiretamente, sua subjetividade. Entretanto, é possível encontrar um breve perfil no site da Chandeigne no qual o tradutor é apresentado, primeiramente, por intermédio da relação com a sua língua de trabalho. Filho de pai polonês e mãe carioca, Carvalho morou no Rio de Janeiro durante os seus quatro primeiros anos de vida, entre 1961 e 1964. Para o tradutor, essa primeira infância brasileira, breve e longínqua, inscreveu afetivamente o Brasil como uma espécie de território mátrio, “o país dos anos profundos, de uma vida inscrita em relevo, em negativo” (AUDIGIER; CARVALHO, 2015, p. 507). Como consequência da mudança da família para a Europa, Carvalho acabou realmente assumindo o caráter de língua materna em um sentido estrito, pois foi a língua que, como ele próprio gosta de pontuar, sua mãe lhe transmitira. Como viveu pouco tempo no Brasil, os laços com o país se mantiveram graças ao idioma e à poesia, esta que ele descobrira, durante a adolescência, na biblioteca dos pais (NAULEAU; CARVALHO; CHANDEIGNE, 2013). E é exclusivamente do português (ou do *brésilien*, como costuma-se denominar o português brasileiro na França) para o francês – língua de adoção – que Carvalho realiza seus trabalhos de tradução.

A formação acadêmica do tradutor recebe pouco destaque nas numerosas biografias que encontramos nos sites das revistas literárias e das editoras, apontando apenas que Carvalho fez seus estudos em Letras Modernas e Civilização Portuguesa, na Universidade de Nanterre-Paris-X. Poeta, ele também publicou, a partir do final dos anos 1980, cinco livros de poesia: *Walpurgis* (1987), pela La Treizième; *Adresse de la multiplication des noms* (1997), pela Obsidiane; *Ode comme du fond d’une autre réalité* (2007), pela L’Arrière-Pays; *Enquête sur les domaines mouvants* (2007) e *Les degrés de l’incompréhension* (2014), pela Arfuyen – esse volume aparece, em algumas entrevistas, sob o nome provisório de *Selans ou le pouvoir d’apprivoisement du petit*. Um próximo volume, para o qual recebeu uma bolsa de fomento do Centro Regional das Letras Midi-Pyrénées, de Toulouse,



será lançado em breve, sendo mencionado como *Brésiliades* (AUDIGIER; CARVALHO, 2015, p. 504) ou ainda como *Rhapsodie en français antarctique et en langues équinoxiales* (cf. CARVALHO, 2016, p. 99).

Além de sua produção poética, destaca-se também o seu papel enquanto *passeur de littérature*, seja de poesia lusófona, seja de poesia produzida em língua francesa. Entre 1985 e 2008, Carvalho editou a revista literária especializada em poesia contemporânea *La Treizième*, que ele fundara com alguns amigos, e que teve dez números nesse período. Segundo o site da Chandeigne, essa revista publicou textos de poetas como Yves Bonnefoy, Marcel Cohen, Bernard Collin, François Cheng, Herberto Helder, Nuno Júdice, Antônio Ramos Rosa, Pierre Bettencourt, Gisèle Celan-Lestrange, Zao Wou-Ki etc. Além disso, o terceiro número dessa revista, publicado em 1988, acolheu um pequeno dossiê a respeito da literatura brasileira, intitulado “Saudades do Brasil. 1987-1988”, que trazia traduções inéditas para o francês, em edição bilingue, de poemas de Augusto dos Anjos, Ferreira Gullar e Nauro Machado, além de uma peça de Qorpo Santo.

Além de sua contribuição enquanto *animateur de revue*, Carvalho também teve um papel bastante relevante enquanto tradutor de literatura lusófona, sobretudo de poesia. Em colaboração com Magali de Carvalho, ele traduziu os sermões de padre Antônio Vieira – tarefa que poucos tradutores encaram – reunidos no volume *Le salut en clair-obscur* (1999), pela editora Adsolem; poemas de Maria Ângela Alvim, publicados em edição bilingue sob o título de *Poèmes d’Août* (2000), pela editora Arfuyen; a obra de Herberto Helder, reunida em *Poème continu* (2002), pela Chandeigne. Com essa última publicação, os tradutores receberam o Prix Calouste-Gulbenkian, em 2004. Em 2015, já sem sua parceira de tradução, ele publica a edição bilingue de *Sumaymana* (2015), de Regina Célia Colonia, pela Fario. Suas traduções foram também publicadas em numerosas revistas, tais como *Europe*, *Tout est suspect*, *[VWA]*, *fario*, *Thauma*, *Noire et Blanche*, *Agotem*, *Le Mâche-Laurier* e *Quatre*.

Esse trabalho constante de Carvalho enquanto tradutor de poesia acompanhou, igualmente, uma importante produção enquanto antologista. Ao lado de Michel Chandeigne, Michelle Giudicelli, Patrick Quillier e Magali de Carvalho, foi responsável pela *Anthologie de la poésie portugaise contemporaine* (1935-2000), lançada em 2003, pela Gallimard. Mais especificamente a respeito da poesia brasileira, Carvalho editou três antologias, todas pela Chandeigne: o nosso objeto de pesquisa, *La poésie du Brésil* (2012); *La poésie du football brésilien: Épinicie pour le pays des palmeraies* (2014), que já mencionamos anteriormente, e *Consécration du désastre ou le triomphe du Brésil* (2015). Esse último volume, porém, já começa a se afastar de um trabalho mais “tradicional” de antologia, trazendo pastiches dos poemas apresentados no volume de 2014 para abordar o patético episódio da partida entre Brasil e Alemanha, na Copa do Mundo de 2014.

Embora sua produção seja profícua, tanto de criação quanto de tradução poética, Carvalho pouco se manifesta a respeito de seu trabalho enquanto tradutor, tanto no mundo acadêmico, quanto na imprensa em geral – com exceção de algumas raras entrevistas<sup>37</sup> ou participações em eventos literários. A respeito de *La poésie du Brésil*, ele comenta que aceitou a empreitada de compor uma nova antologia, de natureza panorâmica, proposta por Chandeigne em 2007, logo após o *Marché de la poésie de Paris*. Apesar do caráter ambicioso do projeto, Carvalho explica que se sentia pronto para a travessia (cf. AUDIGIER; CARVALHO, 2015, p. 505) por conta de suas experiências anteriores, juntamente com Magali de Carvalho, ao traduzir tanto a obra de Alvim quanto a de Helder.

No caso da antologia, Carvalho acaba acumulando tanto a função de antologista, quanto a de tradutor e também, de certa forma, de historiador da literatura brasileira. As suas posições são também tomadas de posição em relação à história da literatura, constituindo uma visão, ou seja contando uma história da poesia brasileira. Para ele, o gênero antologia se impõe como uma prática que é, ao mesmo tempo, vaga e precisa, podendo abrigar um sem-número de escolhas, de formas e de proporções (cf. NAULEAU; CARVALHO; CHANDEIGNE, 2013). No seu caso específico, o trabalho assumiu a forma de uma odisseia, uma longa viagem de volta para casa repleta de obstáculos das mais diversas naturezas – como ele próprio batizou o processo no prefácio da antologia, como veremos mais adiante – e que foi ganhando corpo ao longo do percurso de leitura e de pesquisa, no qual Carvalho foi se deparando aos poucos com “uma riqueza até então ignorada [...], uma riqueza pouco conhecida inclusive no Brasil<sup>38</sup>” (NAULEAU; CARVALHO; CHANDEIGNE, 2013). Para a construção da antologia, ele afirma não ter optado por uma ideia de unidade conscientemente fabricada, mas por um procedimento mais intuitivo de orquestração que, incluindo diferentes poetas e poemas em um mesmo conjunto, sejam eles consonantes ou dissonantes entre si, poderia resultar em “um tecido de relações extremamente sutis” (AUDIGIER; CARVALHO, 2015, p. 505). Diante da tarefa de apresentar um panorama o mais abrangente possível da poesia brasileira a um leitor francês pouco informado a respeito dessa produção, Carvalho não prioriza, necessariamente, aqueles nomes que correspondem ao cânone, procurando incluir em sua antologia, de maneira indistinta, poetas já consagrados e nomes menos conhecidos. Essa posição, que se reflete igualmente na escolha dos poemas, aponta para uma abordagem que procura operar uma seleção de poemas diferentes, até mesmo inesperados, gerando um movimento de “‘descentramento’ para as margens” (cf. AUDIGIER; CARVALHO, 2015, p. 505) e também de deslocamento entre o provável horizonte de expectativa do

<sup>37</sup> Duas dessas entrevistas foram essenciais para compreender melhor o discurso do tradutor fora do contexto mais imediato da antologia: a primeira concedida a Émilie Audigier (2015), publicada e traduzida pela revista acadêmica franco-brasileira *Passages de Paris*; e a segunda, juntamente com Michel Chandeigne, no programa de rádio *Ça rime à quoi*, apresentado por Sophie Nauleau (2013).

<sup>38</sup> No original: “[...] j’ai commencé à découvrir une richesse insoupçonnée [...], une richesse y compris peu connue au Brésil.”

leitor (e, em alguma medida, da posição sistêmica projetada da publicação) e o próprio resultado da antologia.

A preocupação de Carvalho de buscar outras produções para além daquela já estabelecida também surge, em sua entrevista, como um movimento consciente de resgate, de recuperação de “tantos tesouros [...] subterrâneos, negligenciados, esquecidos, talvez ocultos” (AUDIGIER; CARVALHO, 2015, p. 505) que compõem a poesia brasileira. Sem perder de vista a produção poética mais canônica, estabelecida pela tradição literária brasileira, Carvalho, por intermédio de seu processo de tradução (ou “transdução”, como ele diz preferir) e influenciado profundamente pela sua bagagem de leitor e autor de poesia, procura criar uma cronologia daquilo que ele considera como os “pontos luminosos” – noção poundiana incorporada a partir da elaboração de Helder –, ou seja, aqueles raros momentos que são capazes de encerrar o gênio da poesia de sua época. Nesse sentido, a posição de Carvalho tem um impacto bastante importante na forma como se desenha, por exemplo, a seção “*Modernes*” – conforme veremos mais adiante.

Pensando no panorama que pôde construir, Carvalho, em entrevista concedida a Emilie Audigier – traduzida por ela própria para o português – sintetiza a antologia da seguinte forma:

[o]s poemas da época colonial, incluindo até os árcades da Plêiade de Minas até o final do século XVIII, foram muitas vezes objeto de traduções parcimoniosas. Em consequência, *La Poésie du Brésil* dá uma ideia da riqueza desta fase luso-brasileira. E para as épocas ulteriores, depois da Independência e até o século XX, tentei oferecer um leque que fosse o mais completo e variado possível, sem descartar os poetas que considero importantes, sob pretexto de que eles eram menos lidos no Brasil, nem me obrigar a manter automaticamente um poema como o proverbial “No meio do caminho” de Drummond, emblemático, a meu ver, do conhecido poema “de antologia”, árvore que esconde a floresta. Por conseguinte, gostaria também que esta soma pudesse, pelo que ela tem de heterodoxa nas suas escolhas e *parti pris*, dar ao leitor brasileiro o sentimento de que outras *representações* são permitidas, desejáveis. (AUDIGIER; CARVALHO, 2015, p. 508, grifos da autora).

Como já comentamos, a experiência de Carvalho como leitor e divulgador, em um âmbito cultural mais abrangente, de poesia brasileira e principalmente como poeta marca profundamente o seu modo de pensar e de traduzir. Associando sua poesia ao que ele chama de tradição órfica (AUDIGIER; CARVALHO, 2015, p. 506), sob a influência de nomes que vão desde Aloysius Bertrand, Gérard de Nerval e Charles Baudelaire até Léon-Paul Fargue e Czesław Miłosz, Carvalho não encontra uma tradição poética brasileira necessariamente correspondente. No entanto, a sua predileção por uma poesia da invocação, da revelação do cósmico em sua manifestação mais modesta na natureza parece ter influenciado a seleção dos poemas que compõem sua antologia.

Da mesma forma, Carvalho parece pensar o seu modo de traduzir a partir do próprio fazer poético. A tradução de poesia, segundo ele, dá-se a partir de uma noção de transdução, que designa o processo físico pelo qual uma energia se transforma em uma segunda energia, de natureza distinta.

No prefácio da antologia, o tradutor evoca também o conceito de ressurreição nos ritos da páscoa. Na entrevista a Audigier, Carvalho explica melhor essa aproximação:

A ideia de páscoa ilustra bem o que entendo por esta morte semântica, sonora e plástica do poema fonte e sua ressurreição por meio de sua passagem para outra língua. Para continuar a exegese, lembramos também que está dito que se a semente não morrer, ela não produzirá fruto. Assim, o poema que eu traduzo, e que, como todo poema é, em última análise, radicalmente intraduzível, deverá morrer por si próprio e, atravessando as espécies de sua própria língua, que formam seu corpo, revestir um outro, seja o corpo de glória de um novo poema em uma língua outra, seja um corpo de abismo, incompreensão, infidelidade ao espírito e letra morta. (AUDIGIER; CARVALHO, 2015, p. 507)

Nesse sentido, Carvalho não subscreve uma concepção de tradução como simplesmente a busca por uma “correspondência” entre as línguas portuguesa e francesa e entre os poemas no original e em tradução, mas propõe um trabalho radical de completa destruição do corpo do poema, visando a criação física e metafísica de um novo *corpo*, um *corpo ressuscitado* no bojo da diferença, na língua e cultura de um Outro. Nesse processo, a definição de Paul Valéry da poesia como uma “hesitação entre o sentido e o som” repercute profundamente no modo de traduzir de Carvalho, quando ele, por exemplo, privilegia a realização sonora – o que não significa necessariamente a busca de formas métricas “equivalentes” no francês – do poema para a língua de chegada. Além disso, o tradutor também parece equilibrar suas traduções a partir do tripé verbivocovisual de Pound para a “composição energética” do poema: a fanopeia, a melopeia e a logopeia (cf. AUDIGIER; CARVALHO, 2015, p. 509), representada pela “morte semântica, sonora e plástica”. Carvalho sintetiza o trabalho da tradução poética como uma reconstituição alquímica, uma reordenação dessas três instâncias harmoniosamente equilibradas dentro da língua de chegada, de modo holístico, global e cujo resultado deve recriar, como ele diz em seu prefácio, sempre usando suas metáforas florais, flores vivas e não coroas funerárias. Veremos, em nossa segunda seção, como Carvalho agencia esses três pontos na tradução dos poemas da antologia para a construção do ritmo, gerando um novo poema a partir de sua operação alquímica, fazendo emergir o Outro pela via da língua estrangeira. Além disso, veremos como essa posição de Carvalho interage como as normas iniciais mais gerais da tradução em língua francesa de um texto em uma língua classificada como minoritária, inclusive politicamente.

## 2.4 ÍNDICES MORFOLÓGICOS: FORMATO, TÍTULO, CAPA, QUARTA CAPA E OUTRAS INSCRIÇÕES

Conhecendo um pouco melhor as informações contextuais que cercam os sujeitos responsáveis por nosso objeto de pesquisa, podemos passar à análise de questões mais materiais

relacionadas à antologia – dados que nos auxiliarão a compreender qual pode ter sido a posição sistêmica projetada (cf. TOURY, 1995) para *La poésie du Brésil*, bem como maiores detalhes a respeito de sua recepção.

Passando, pois, a essas categorias materiais, o formato é um aspecto que pode nos dizer muito a respeito da materialização de um texto enquanto livro. Ele pode revelar informações importantes a respeito do status de qualquer publicação, seja em seu contexto original, seja em contextos posteriores, tais como retraduições, reposicionamento de coleção, ganho ou decréscimo de visibilidade ou de importância dos autores ou obras.

Nesse ponto, a questão nos impõe um breve parêntese. Historicamente, a edição de um livro, tanto os manuscritos quanto aqueles editados pós-Gutenberg, estruturava-se a partir do códex, ou seja, o modo e o número de dobras das folhas. Além disso, segundo Chartier (1998):

[a] hierarquia dos formatos, por exemplo, existe desde os últimos séculos do manuscrito: o grande in-fólio<sup>39</sup> que se põe sobre a mesa é o livro de estudo, da escolástica, do saber; os formatos médios são aqueles dos novos lançamentos, dos humanistas, dos clássicos antigos copiados durante a primeira vaga do humanismo, antes de Gutenberg; e o *libellus*, isto é, o livro que se pode levar no bolso, é o livro de preces e de devoção, e às vezes de diversão. (CHARTIER, 1998, p. 9).

Enquanto a maioria dos livros, incluindo os mais populares como as narrativas sentimentais, era editada em formatos menores (entre in-oitavo e in-dezoito), os grandes formatos – que é inclusive o nome da coleção da Chandeigne que engloba os títulos com as ilustrações de Debret e sobre a fotografia brasileira, mencionados anteriormente – eram reservados unicamente às obras “sérias”, de cunho religioso ou filosófico ou ainda às obras literárias que já gozavam de certo prestígio. No entanto, essa tendência foi se modificando ao longo do tempo, com a ampla difusão dos formatos menores, popularizados sob o nome de “livros de bolso”, até o ponto em que esse tipo de volume passou a ser considerado como “um instrumento de ‘cultura’” (GENETTE, 1987, p. 24), recebendo edições dos grandes clássicos em coleções conceituadas como, por exemplo, a *Folio classique*.

Pensando nessas questões, o formato da antologia *La poésie du Brésil* (2012) não deixa de ter relevância. O volume de 1514 páginas, com capa dura, tem 17x22,5 cm e é maior que um livro de bolso – formato mais comum na “Lusitane” – e menor do que um livro de grande formato. Trata-se de um volume considerável para uma antologia poética e que certamente acompanha os adjetivos grandiloquentes dos textos críticos que saíram na imprensa francesa: Crisnay<sup>40</sup> (2012) a classifica de “generosa”, Nicolas (2012), de “monumental” e “titânica”, e Petillon (2013), de “suntuosa”. Apesar

<sup>39</sup> O formato in-fólio corresponde a uma folha impressa dobrada ao meio, formando quatro páginas. O in-oitavo, por sua vez, é dobrado quatro vezes, compondo um caderno de 16 páginas.

<sup>40</sup> Todos os artigos jornalísticos que mencionam a antologia de Carvalho encontram-se na seção de Anexos.

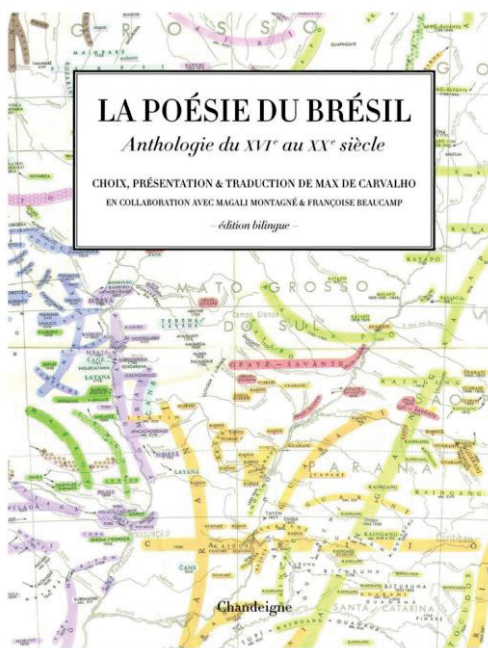
de a literatura – em especial, a poesia – brasileira ainda ocupar uma posição que não é central no sistema francês, o tamanho dessa antologia parece apontar para o propósito de construir, intencionalmente, um monumento, um objeto capaz de fornecer uma base suficientemente sólida e extensa para o leitor francófono que queira conhecer essa produção poética, além de conferir reconhecimento e legitimar essa produção dentro desse sistema literário. Além disso, trata-se da maior antologia dedicada à literatura brasileira, em número de páginas, de autores e de poemas, em edição bilíngue, já publicada em francês – nenhuma das antologias exclusivamente dedicadas à poesia, publicadas em francês, entre 1863 e 2015, equipara-se ao volume em questão da Chandeigne. Todas as informações apresentadas até agora apontam para a construção de uma antologia orientada a partir de um projeto de enobrecimento da poesia brasileira, materialmente marcada por um livro-monumento.

Após essa discussão, podemos passar à análise dos discursos de acompanhamento que, segundo Torres (2011, p. 17), constitui uma etapa obrigatória para compreendermos a posição ocupada – e a projetada – da literatura brasileira traduzida para o francês, o que certamente reverbera tanto nos critérios de seleção para a translação dessa produção, quanto nas normas que serão mobilizadas para traduzir essa literatura. Partindo daquilo que essa pesquisadora denomina de índices morfológicos, ou seja, “todas as indicações que figuram nas capas externas – frente e verso – e nas capas internas dos livros (página de rosto, páginas do falso título etc.) e que trazem detalhes sobre o estatuto das traduções, ou seja, a maneira pela qual elas são percebidas conforme os elementos informativos que apresentam” (TORRES, 2011, p. 17), já podemos observar algumas pistas a respeito do projeto de tradução dessa antologia.

As informações que caracterizam a capa são as seguintes:

- Título: *La poésie du Brésil: anthologie du XVI<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*.
- Antologista, prefaciador e tradutor: Max de Carvalho.
- Colaboradoras: Magali de Carvalho (Magali Montagné, conforme a capa que consta no catálogo da editora) e Françoise Beaucamp.
- *Édition bilingue*.



FIGURA 6 - ANTOLOGIA *LA POÉSIE DU BRÉSIL*

Fonte: Éditions Chandeigne

A antologia apresenta-se a partir de um título com duas indicações genéricas: *La poésie du Brésil: anthologie du XVI<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*. O título guarda uma função temática, referente ao “conteúdo” da obra, ou seja, trata-se de um volume de poesia e o subtítulo apresenta uma função remática, referente à sua forma, um volume antológico (cf. GENETTE, 1987, p. 85). Além disso, há também uma demarcação cronológica, que nos dá a dimensão do recorte temporal realizado por Carvalho. Diferentemente da maioria das coletâneas francesas de poesia brasileira – *Anthologie des poètes brésiliens* (1912), *Littérature brésilienne* (1913), *Poésie brésilienne* (1922), *La poésie brésilienne* (1941), *Anthologie de la poésie brésilienne contemporaine* (1954), *Anthologie de la nouvelle poésie brésilienne* (1988), *Anthologie de la poésie romantique brésilienne* (2002), *Grandes voix de la poésie brésilienne du XX<sup>e</sup> siècle* (2011) e *La poésie brésilienne aujourd’hui* (2011)<sup>41</sup> –, o volume da Chandeigne, ao evitar o uso do gentílico, não atribui necessariamente uma identidade nacional a essa produção poética, associando-a primeiramente ao território – esse espaço sonhado da alteridade francesa –, o que cria uma ambiguidade. A *poesia do Brasil* pode tanto referir-se à produção que se desenvolveu nesse espaço, isto é, à poesia produzida por poetas brasileiros ou que se identificam dessa forma, quanto atribuir uma poeticidade característica a esse espaço geográfico.

<sup>41</sup> Consideramos aqui as antologias dedicadas exclusivamente à poesia brasileira.

Embora a opção por esse título não pareça ser um dado muito significativo, veremos que, somada a outros elementos, ela acaba acentuando alguns vestígios de uma visão ainda etnocêntrica da produção literária brasileira, principalmente em relação à seleção temática dos poemas traduzidos e uma vinculação muito estreita entre a poesia brasileira e uma visada mais exotizante<sup>42</sup> do Brasil. Como veremos na segunda seção deste trabalho, esse é um dos grandes pontos de tensionamento da antologia: o projeto editorial e antológico em relação com a prática tradutória de Carvalho.

Passando à capa, Genette (1987, p. 12) afirma que essa se constituiu, durante muito tempo, como o espaço peritextual que de fato introduzia a obra, primeiramente a um público mais geral e depois aos leitores em potencial. Ao longo do século XX, esse papel de etapa limiar passou a ser dividido com outros produtos impressos, tais como cartazes de divulgação e ampliações da capa – que não são mais considerados como elementos paratextuais, segundo Genette – e sobrecapas.<sup>43</sup> Estas, mais efêmeras e móveis que a própria capa, têm uma dupla função: a proteção física dos títulos nos pontos de venda e também uma divulgação publicitária mais específica, valendo-se de menções a adaptações cinematográficas ou televisivas ou mesmo de indicações e prêmios literários recebidos pelos autores.

Além disso, a capa pode conter ainda uma lista surpreendentemente longa de elementos, o que não é o caso da publicação em questão. Nesse caso, como já mencionamos mais acima, encontramos: o título, em letras maiúsculas; o subtítulo, logo abaixo, em letras menores e destacado em itálico; a indicação do organizador e tradutor da antologia e das outras colaboradoras. O último elemento textual, apresentado com menos destaque, é a inscrição “*édition bilingue*”. A outra informação, o nome da editora, aparece ao pé da capa.

Ao apresentar, já na capa, a inscrição “*édition bilingue*”, o volume faz um aceno à cultura de origem, reiterada pelo próprio título da publicação, apresentando-se inequivocamente como uma tradução assumida. Apesar de conter essa menção explícita à nacionalidade da produção poética contemplada e à edição que apresenta, lado a lado, o texto original e o texto traduzido, a capa da antologia não diz, entretanto, explicitamente que se traduziu a partir do português *brasileiro* e essa

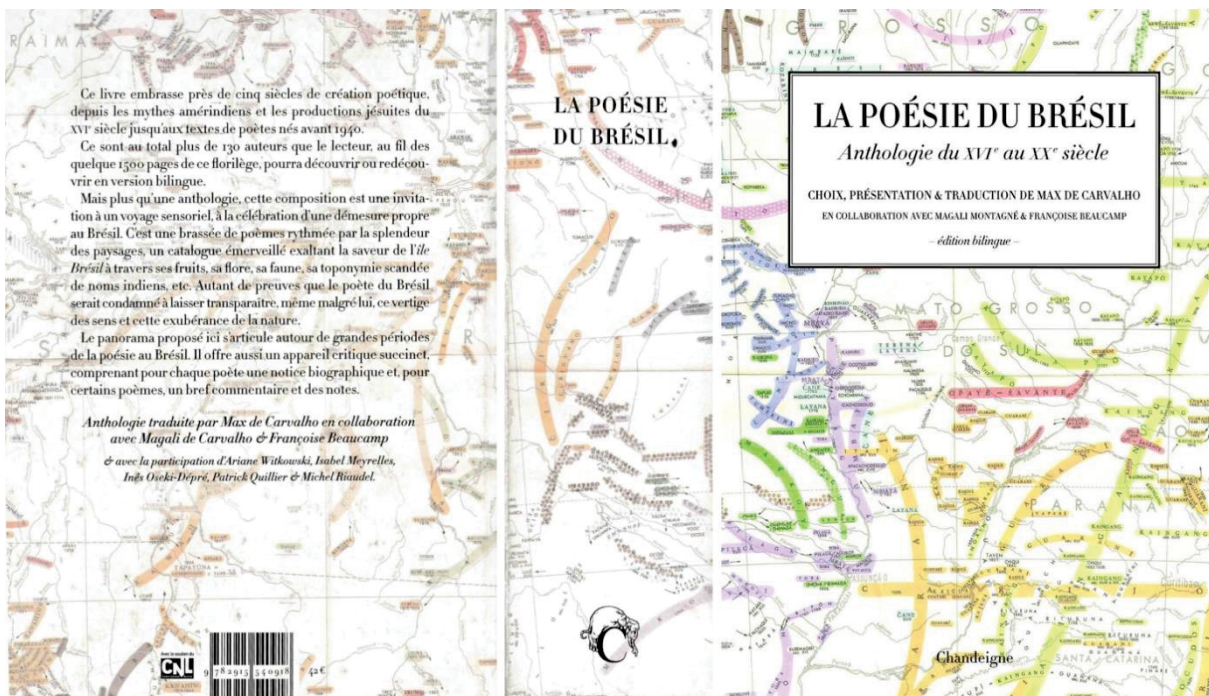
<sup>42</sup> Vale ressaltar que o termo “exótico” aqui é tratado de forma similar àquela prevista pelos Estudos Pós-Coloniais. O *Dicionário terminológico de crítica literária pós-colonial* explica que, do sentido anterior de “externo” ou “estrangeiro”, que já renderiam, por si, discussões acaloradas a respeito de seu emprego para tratar de literaturas estrangeiras, acabou por ganhar, por fim, o sentido de “diferença excitante oriunda de certos povos indígenas assim como dos seus costumes” (BISCAIA, 2008). Na esteira dessa discussão, Edward Said, ao tratar a respeito das literaturas de viagem, como as mencionadas anteriormente nesse trabalho e publicadas pela Chandeigne, explica que ao categorizar o mundo do outro como estranho, selvagem ou exótico, acentua-se “a justeza da presença europeia e da sua dominação” (SAID, 1983, p. 239) em relação a essa produção literária. Além disso, o exótico pode servir também como um filtro que vai conduzir o olhar do antologista/tradutor e, posteriormente, do leitor. Entretanto, não podemos deixar de imaginar como deve ser a experiência de deparar, pela primeira vez, com o tipo de exuberância natural que (ainda) temos em nosso país.

<sup>43</sup> Em francês, há uma distinção entre *jaquette*, uma sobrecapa total, e *bande*, uma faixa de papel ou de papelão que cobre apenas parcialmente a capa original da publicação.



informação tampouco é apresentada em outro lugar da antologia. Além disso, a respeito dos poemas indígenas, Carvalho aponta, no “*Dossier critique – Les immémoriaux*” (2012, p. 1430), ter recorrido a fontes como o volume *O selvagem* (1876), de Couto de Magalhães, um artigo de Helza Cameu, da *Revista brasileira de folclore* (1962), o volume de Léry, além de traduções já consagradas como as de João Ribeiro, Montaigne e Goethe para o poema “*Serpent, arrête-toi*” e a de Darcy Ribeiro para “*Chant de Vicença*”, a partir da tradução anterior de um intérprete kadiwéu. Em todos os casos, ele trabalha não com as línguas indígenas, mas com traduções para o português, para o francês e mesmo para o alemão.

FIGURA 7 - CAPA, CONTRACAPA E LOMBADA



Fonte: Éditions Chandeigne

A lombada do volume acompanha o design minimalista, contendo apenas o título do volume e o logotipo da editora. A quarta capa é dominada pelo texto de apresentação, de que trataremos mais adiante, pela retomada de certas informações como o nome do organizador e tradutor e de suas colaboradoras principais, além de uma referência ao nome de outros tradutores que participaram mais pontualmente do volume: Ariane Witkowski, Isabel Meyrelles, Inês Oseki-Dépré, Patrick Quillier e Michel Riaudel. Podemos observar também (FIGURA 7) que a capa, a lombada e a quarta capa apresentam uma ilustração aparentemente única, referenciada como uma adaptação do *Mapa etno-*

*histórico brasileiro e regiões adjacentes*,<sup>44</sup> do etnólogo de origem germânica Curt Nimuendajú, de 1944. Esse documento, segundo Kátia Bogéa<sup>45</sup> (2017), que assina a apresentação da última atualização desse mapa, seria:

[uma] referência inescapável para a etnologia das populações indígenas atuais e daquelas que sucumbiram no processo de colonização do território brasileiro. Como um Sísifo tupiniquim, Nimuendajú deu pontapé inicial para um empreendimento aparentemente impossível de se realizar: sintetizar e organizar de modo didático um conjunto quase interminável de dados sobre localização, migrações, etnônimos e famílias linguísticas dos povos indígenas habitantes do Brasil. (NIMUENDAJÚ; IPHAN; IBGE, 2017, p. 7).

A escolha dessa ilustração encaixa-se perfeitamente na linha editorial da Chandeigne, e mais especificamente na coleção em que se encontra a antologia. O mapa de Nimuendajú dialoga tanto com a longa tradição de registros de viagem, sob a forma de relatos, ilustrações e mapas, realizados por exploradores e viajantes europeus desde o século XVI, quanto com os trabalhos nas áreas da etnologia e da etnografia, que começaram a surgir a partir do final do século XIX. Esse mapa, portanto, inscreve o leitor dentro de um imaginário e de uma série de informações de fundo que fazem um aceno a essa imagem exotizada do Brasil, posicionamento que parece perpassar a antologia, na sua constituição enquanto objeto-livro, na seleção dos autores e dos poemas que compõem o volume. Desde a ilustração da capa, o leitor estabelece um contato com o estrangeiro, em razão principalmente dos nomes em português dos estados brasileiros e dos nomes das numerosas etnias indígenas que habita(ram) esse território. Além disso, segundo Carvalho (cf. AUDIGIER; CARVALHO, 2015, p. 506), a escolha desse mapa, em especial, relaciona-se principalmente com a primeira seção da antologia, “*Les Immémoriaux*”, que apresenta a tradução de cantos e mitos recolhidos das populações indígenas brasileiras, representando uma homenagem em forma de memorial, propondo um ponto de partida alternativo a uma visão histórica marcadamente eurocêntrica, tanto na historiografia literária brasileira quanto na europeia, rompendo com uma certa expectativa do leitor francês. Para o tradutor/antologista, o mapa de Nimuendajú, ao apresentar os nomes dos povos “assimilados” ou mesmo eliminados, oferece uma espécie de testemunho a respeito da violenta constituição nacional, marcada por genocídios passados, presentes e provavelmente futuros (cf. AUDIGIER; CARVALHO, 2015, p. 506).

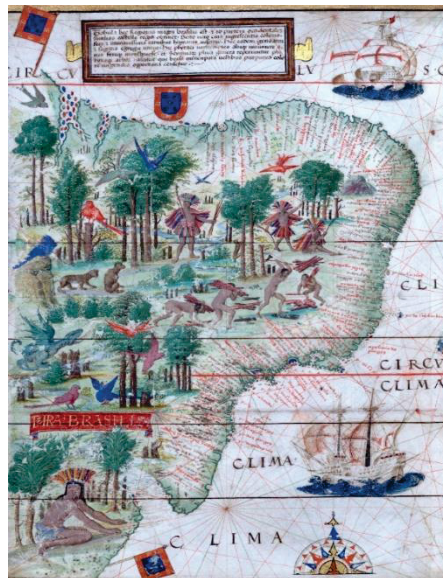
Diferentemente de dois outros conjuntos possíveis de mapas, os mais fantasiosos do século XVI (FIGURA 8) e os mais “áridos”, apresentando apenas topônimos ou informações referentes à hidrografia (FIGURA 9), o mapa de Nimuendajú contém, além da representação de um território,

<sup>44</sup> O original do mapa se perdeu em meio a todos os demais itens do acervo do Museu Nacional do Rio de Janeiro, consumido pelo criminoso incêndio de 2 de setembro de 2018.

<sup>45</sup> Esse texto de Bogéa encontra-se no volume referenciado como NIMUENDAJÚ; IPHAN; IBGE, 2017.

uma noção de historicidade e de movimento, indicada pelos sentidos e datas das migrações indígenas. Dessa forma, o projeto da antologia demonstra uma certa preocupação em afirmar a existência no Brasil de outras populações e, conseqüentemente de outras poéticas, para além da sempre onipresente presença de raiz europeia – dos três grupos de textos da tradição oral indígena apresentados por Carvalho, dois deles trazem também o texto em kadiwéu e em outra(s) língua(s) indígena(s) não especificadas, nem nas páginas dos poemas, nem no dossiê ao fim do volume.

FIGURA 8 - MAPA DO SÉCULO XVI



Fonte: Bibliothèque Nationale de France (s/d)

FIGURA 9 - MAPA POLÍTICO



Fonte: HOMEM DE MELLO; HOMEM DE MELLO (1912)

O mapa de Nimuendajú empregado na capa de *La poésie du Brésil* parece compor uma unidade, porém esse documento foi manipulado na diagramação do livro. Se a imagem tivesse reproduzido fielmente o mapa, tanto a lombada quanto a quarta capa, deveriam exibir a legenda existente no mapa original. Isso também acontece na quarta capa, que apresenta um recorte da região norte do Brasil. Nesse caso, se a ilustração fosse uma reprodução fiel, haveria na capa do livro uma porção do Oceano Atlântico, o que não se verifica. Dessa forma, o trabalho de diagramação da capa cria e reforça, através do recorte e da manipulação do território no mapa escolhido, um efeito de unidade. Esse procedimento de diagramação acaba, por fim, relacionando-se com o próprio procedimento antológico, que abordaremos no próximo capítulo.

De modo geral, a apresentação externa da antologia, composta pela ilustração escolhida, pelos poucos elementos textuais apresentados na capa e na quarta capa indica uma preocupação comercial menos imediata e menos sensacionalista, uma vez que as representações erótico-exóticas a respeito do Brasil são mobilizadas até mesmo em situações estritamente literárias – embora haja, ainda assim, o resquício de um procedimento de exotização. Dantas (2017, p. 16) chama a atenção, por exemplo, a respeito da divulgação do último Salão do Livro de Paris no site da revista *Le Nouvel observateur*, que trazia, como imagem de destaque, a fotografia de quatro passistas negras, vestidas com biquínis, segurando uma bandeira do Brasil em alguma praia. Apesar da rápida repercussão negativa e da remoção da imagem pela página da revista, esse episódio ilustra bem a força dos estereótipos que cercam o Brasil e a sua produção cultural de modo geral. No entanto, a antologia editada pela Chandeigne parece escapar dessa saída mais fácil, optando pela publicação de um volume marcado por sinais exteriores de nobreza (cf. GENETTE, 1987, p. 31), como a ausência do aparato publicitário mais imediatamente mercadológico, e apontando para uma tentativa de enobrecimento da produção literária contemplada. Em vários momentos, cabe insistir, é possível identificar marcas, nesse projeto de tradução, de uma tentativa de construção de um objeto cultural que possa se consolidar como um documento/monumento<sup>46</sup> marcante no sistema cultural francês e que possa servir como referência futura para o leitor francófono interessado em um panorama da poesia brasileira.

#### 2.4.1 Prière d’insérer

O *prière d’insérer* caracteriza-se como um dos elementos paratextuais modernos mais utilizados, mesmo apesar das importantes modificações que sofreu a partir de meados do século XIX,

<sup>46</sup> Le Goff (1992, p. 548) afirma que: “o documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias.” No caso da antologia, trata-se do esforço de construir um panorama duradouro e monumental da produção de um Outro em sua própria cultura.



inclusive de status em relação à sua posição (cf. GENETTE, 1987, p. 98). Esse breve texto de apresentação, contendo geralmente considerações elogiosas, era inicialmente enviado à imprensa para anunciar ao público geral a futura publicação de uma obra, sendo, portanto, não um peritexto, mas um epitexto. Posteriormente, esse aparato textual foi incorporado ao livro em si, através de encartes distribuídos junto dos exemplares de divulgação, visando principalmente à difusão da obra entre a crítica. A partir da década de 1970, esse peritexto encartado, “precário” e não durável, migrou do encarte para as quartas capas ou ainda para a orelha das publicações, constituindo-se, a partir de então, como mais um dos elementos mediadores entre a publicação e o leitor, mais um espaço possível para a legitimação da publicação em questão.

No caso da antologia aqui analisada, esse texto encontra-se tanto na quarta capa do volume quanto em materiais de divulgação, como artigos de imprensa e no site da editora. O texto, não assinado, apresenta a antologia ao público da seguinte forma:

Este livro engloba quase cinco séculos de criação poética, desde os mitos ameríndios e as produções jesuíticas do século XVI até os textos de poetas nascidos pouco antes de 1940. São, no total, mais de 130 autores que o leitor, ao longo das 1500 páginas deste florilégio, poderá descobrir ou redescobrir em versão bilíngue.

Contudo, mais que uma antologia, este volume é um convite a uma viagem sensorial, à celebração de uma desmedida própria ao Brasil. É uma braçada de poemas ritmada pelo esplendor das paisagens, um catálogo maravilhado que exalta o sabor da *ilha Brasil* através de seus frutos, de sua flora, de sua fauna, de sua toponímia escandida por nomes indígenas etc. Prova mais do que suficiente de que o poeta do Brasil estaria condenado a deixar transparecer, mesmo contra a sua vontade, essa vertigem dos sentidos e essa exuberância da natureza.

O panorama aqui proposto se articula em torno dos grandes períodos da poesia no Brasil. Ele também oferece um sucinto aparato crítico, compreendendo uma nota biográfica para cada poeta e, para alguns poemas, um breve comentário e notas. (CHANDEIGNE, 2012, tradução nossa).<sup>47</sup>

Esse texto evoca, de forma sucinta, o projeto da antologia – o período compreendido, o número de poetas e sua apresentação bilíngue. Para remeter à publicação, o autor do *prière d’insérer* – possivelmente o próprio editor – emprega vários termos, tais como “livro”, “antologia”, “panorama”, “composição” e “florilégio”. Embora possamos compreender a acepção mais comum desse último apenas como sinônimo de antologia, veremos mais adiante que o uso tanto de “composição” quanto de “florilégio” fazem referência direta a uma seção do prefácio, assinado por Carvalho, chamada “*De l’anthologie comme jeu floral*”,<sup>48</sup> em que o antologista e tradutor expõe os princípios norteadores para a composição e para a tradução do volume, sempre ordenados em torno da metáfora floral.

<sup>47</sup> O original desse texto encontra-se na seção de Anexos desta tese.

<sup>48</sup> Em português, “Da antologia como arranjo floral”.

Isso relaciona-se igualmente ao tema da viagem, uma vez que a viagem sensorial *dépaysante* proposta pela antologia se daria através dos poemas-flores, oferecidos ao leitor sob a forma de uma braçada, que seria capaz de, ao mesmo tempo, evocar a riqueza e a grandiosidade de seu território, assim como a especificidade tropical e exótica de sua fauna e de sua flora. Além disso, o uso de “*brassée*” nesse contexto coloca-se de forma sugestiva, pois nomeia o gesto daquele que se *apropri*a de algo que lhe agrada, *carregando-o consigo* como se fossem *souvenirs* dessa aventura.

Essa questão, que aparece desde a escolha da ilustração da capa, é reforçada quando observamos, no conjunto geral, a presença maciça de poemas que evocam espaços geográficos (“*Description de Recife de Pernambouc*”, “*Dialogues des grandeurs du Brésil*”, “*Description de la ville de Sergipe*”, “*L’île de Maré*”, “*Paranaguá*” e muitos outros), animais (“*Le sabiá*”, “*Le colibri*”, “*Le cycle du sabiá*”, etc.) ou plantas (“*La mangue*”, “*Jardin fruitier*”, “*Palmier buriti*”, “*La voix du bois des cocotiers*”, “*Bananes pourries*” etc.).

Dessa forma, o convite para a viagem “à *Ilha Brasil*” – fórmula empregada tanto no texto de apresentação quanto no prefácio e que nos remete diretamente ao território mítico de Hy-Brasil, sonho e tormento dos navegadores europeus desde o século XIV e textualmente evocado na antologia (CARVALHO, 2012, p. 10) – inicia-se por uma projeção maravilhada desse território. Para Shohat e Stam (2006), “a geografia refletiu-se [...] nas narrativas de viagem e na ficção de exploração – que gira em torno do desenho ou do deciframento de um mapa [...] e da autenticação desse mapa através do contato com a terra ‘recém-descoberta’” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 218). Da possibilidade anunciada pela cartografia literal da capa e do título, o leitor passaria finalmente à exploração desse território desejado tendo como meio e intermediário a palavra poética. É o descobrimento desse outro mundo, tão estrangeiro, pela via da poesia.

Nesse primeiro momento, podemos perceber que a antologia foi construída a partir da imagem mais sedutora possível a respeito do Brasil; a exuberância, a grandiosidade e a variedade quase escandalosa de paisagens, da fauna e da flora, foram cuidadosamente selecionadas de modo a estarem muito bem representadas nas páginas da antologia. Segundo o autor do *prière d’insérer*, “o poeta do Brasil estaria condenado a deixar transparecer, mesmo contra a sua vontade, essa vertigem dos sentidos e essa exuberância da natureza” (CHANDEIGNE, 2012b). Seria, pois, praticamente impossível que a musa brasileira tivesse escapado à influência tão marcante das maravilhas naturais de sua terra, criando uma essência poética muito particular que, ao mesmo tempo que dialoga com a tradição que veio da Europa, também não deixou de se aclimatar aos trópicos.

Essas balizas da cultura de partida encontram-se com o horizonte de expectativa do leitor francês, marcado pelo deslumbramento, pelo assombro e até mesmo pela intimidação diante da monumentalidade e pela beleza do território e daquilo que ele abriga. Tudo é motivo de fascinação:

a conturbada construção “mestiça” do país, que tantas vezes romantiza o seu longo histórico de violência, a nostalgia, tanto de um passado excessivamente imperfeito quanto de um futuro que nunca chega, a saudade, a sonoridade vocálica da língua portuguesa. Ao apresentar o seu panorama da poesia brasileira, uma única possibilidade dentre tantas outras, o resultado poderia ter sido uma construção repleta de clichês sobre o Brasil e a sua poesia, como parece nos indicar a leitura do *prière d’insérer*. Muito longe disso, o que percebemos é uma riquíssima possibilidade de diálogo e de abertura a partir desse horizonte de expectativa já consolidado no sistema cultura francês. Esse diálogo parte das influências da poesia francesa no Brasil, como pequenos encontros interculturais inesperados que serão evidenciados em nosso quarto capítulo, quando apresentaremos as análises dos poemas traduzidos e procuraremos compreender como se dá esse aceno ao diálogo e à abertura e como ele se constrói e se reflete a partir da seleção poética e do modo de traduzir de Carvalho.

## 2.5 PREFÁCIO

O prefácio é um daqueles elementos textuais que se encontram no limiar entre o mundo externo, entre as expectativas postuladas tanto pelos editores e tradutores quanto pelo próprio leitor e os poemas traduzidos em si. Genette (1987) delimita esse elemento textual como a última instância que se interpõe antes do texto propriamente dito, guardando uma série de funções bastante distintas: apresentar dados possivelmente desconhecidos pelo público leitor, como detalhes biobibliográficos de um determinado autor ou um panorama mais geral de uma certa época e de sua produção literária; assegurar uma leitura a mais informada possível; ressaltar a importância, a pertinência ou mesmo a validade do material de que é constituído o livro.

Além disso, segundo Rodrigues (2009), esse espaço pode apresentar também, especialmente quando assinado por tradutores, considerações a respeito do modo de tradução, apontando uma série de informações sobre as concepções e estratégias adotadas na tradução que pode até mesmo funcionar como “uma espécie de quadro de referência em que estabelece sua relação com o texto, com o autor, com as línguas envolvidas, com o leitor e seu comprometimento com essas instâncias” (RODRIGUES, 2009, p. 3). Ao explicitar seus propósitos, o tradutor estaria afirmando uma “ética em primeira pessoa”, que diz respeito mais à internalização de um conjunto de valores e preceitos pelo próprio tradutor (cf. OLIVEIRA, 2009, p. 5) do que ao estabelecimento de um conjunto de preceitos a ser seguido por outrem. Trata-se, segundo Rodrigues (2009, p. 4), de uma ética da explicitação de mão dupla: de um lado, o tradutor estabelece um contrato consigo mesmo a respeito de sua tradução; de outro, o leitor, ao ter acesso a esse compromisso, já sabe o que esperar quando estiver diante do texto traduzido.



Dessa forma, o prefácio vai, de forma suficientemente explícita, revelando pistas acerca do projeto e da posição tradutiva, compostos pelo “conjunto de parâmetros linguageiros, literários, culturais e históricos que ‘determinam’ o sentir, o agir e o pensar do tradutor” (BERMAN, 1995, p. 79, tradução nossa). Entretanto, quando essa posição é enunciada em determinados espaços específicos como prefácios ou outras “falas” de tradutor, como é o caso aqui, deve-se perceber se, no lugar da posição tradutiva de fato, o tradutor não está, na verdade, aderindo à doxa corrente acerca da tradução (cf. BERMAN, 1995, p. 75). Somente após a análise das traduções realizadas é que seria possível medir a distância entre aquilo que o tradutor anuncia como princípio e aquilo que é efetivamente posto em funcionamento em sua prática tradutória.

No caso do *La poésie du Brésil* (2012), o prefácio é assinado pelo próprio antologista/tradutor. Diferentemente de suas antologias posteriores, que apresentam textos de apresentação menos explícitos em relação ao trabalho de composição ou mesmo de tradução, o prefácio desse primeiro volume antológico de poesia brasileira aborda abertamente questões relativas à posição tradutiva de Carvalho e ao projeto de tradução mais amplo do livro. Esse texto, intitulado “*L’île Brésil*”, divide-se em sete seções distintas, cada uma cumprindo uma função prefacial apontada por Genette (1987): uma breve introdução, “*Anabase*”, “*O’Braxyll*”, “*De l’anthologie comme jeu floral*”, “*Composer*”, “*Traduire*” e “*Voyage sentimental*”.

### 2.5.1 “L’île-Brésil”

Ao nomear seu prefácio como “*L’île Brésil*”, Carvalho inscreve a produção antologizada tanto sob a égide de um passado mítico, relacionada ao imaginário europeu que fantasiava com esse território desde antes do século XVI, quanto em um processo de busca identitária nacional que marca profundamente a literatura brasileira, sobretudo do século XIX em diante:

Desde sua origem, a ilha Brasil é uma criação política e poética enraizada na pré-história ameríndia e na cultura territorial colonial, antes de ser retomada na época imperial para a construção de uma mitologia nacional. Podemos acrescentar igualmente o papel crucial da geografia ou, mais recentemente, da imaginação geográfica. Após a Independência (1822), os brasileiros passam a buscar, em seu próprio território, mitos fundadores que mobilizem não apenas as dimensões proto-históricas da ilha Brasil, mas também as descobertas dos bandeirantes para afirmar a unidade nacional. [...] O mito da ilha Brasil, desenhando os contornos da nação, confirma a força e o interesse que uma representação geográfica pode tomar para o poder e a grande eficácia geopolítica de um sistema cartográfico amplamente utilizado.<sup>49</sup> (DROULERS; DE BIAGGI, 2003, p. 43, tradução nossa).

<sup>49</sup> No original: “*Depuis son origine, l’île Brésil est une création politique et poétique enracinée dans la pré-histoire amérindienne et la culture territoriale coloniale, avant d’être reprise à l’époque impériale pour l’édification d’une mythologie nationale. On peut y ajouter le rôle crucial de la géographie ou plus précisément de l’imagination géographique. Après l’Indépendance (1822), les Brésiliens recherchent dans leur propre territoire des mythes fondateurs*

Essa noção, aplicada a um país de proporções continentais como é o caso do Brasil, parece funcionar também como uma estratégia de distinção em relação ao restante da América Latina. Seria, de certa forma, um movimento contrário ao que aconteceu, nas décadas de 1960 e 1970, quando a literatura brasileira ganhou alguma notoriedade e, conseqüentemente, algumas traduções na França, em razão de uma associação ligeiramente deslocada com a literatura latino-americana do realismo fantástico – a mesma que motivou a inclusão de *Macunaíma*, de Mário de Andrade, na coleção “Barroco”, do selo “*Amérique latine*”, da Flammarion (CUNHA, 1997, p. 299). Trata-se, agora, de olhar, de uma forma radicalmente isolada, para essa produção brasileira, essa ilha lusófona no coração de um continente de predominância hispânica. Como veremos, na sequência, Carvalho retoma essa questão da ilha, associando-a diretamente à perspectiva mítica de um território imaginário e imaginado há muito tempo.

Outra questão importante é a significativa epígrafe do prefácio: a primeira estrofe da segunda parte do Canto 1, “Fundação da Ilha”, de *Invenção de Orfeu* (1952), de Jorge de Lima. Não correspondendo exatamente a nenhuma das funções das epígrafes inventariadas por Genette (1987) – explicação do título, comentário sobre o texto que se segue ou ainda explicitação de uma importante relação intelectual ou literária –, essa estrofe de Jorge de Lima serve como uma espécie de bússola. Ela calibra o horizonte poético tanto do tradutor quanto do leitor e introduz o seu tema preferencial, que é igualmente motivo e procedimento empregado na construção da antologia: a viagem. Essa viagem tem sentido estritamente geográfico, pois envolve um deslocamento no espaço, mas sobretudo em sua acepção sensorial, poética, movida principalmente pela afetividade do tradutor/antologista. De qualquer forma, temos mais um reforço da ideia de que o projeto tradutório da antologia se orienta em torno da questão dos territórios – reais e imaginários – e de um convite ao leitor para desbravá-los:

*L'Île, nul ne l'a trouvée  
car nous la savions tous.  
Dans les yeux même brillait  
une claire géographie.* (p. 5)<sup>50</sup>

A ilha ninguém achou  
porque todos a sabíamos.  
Mesmo nos olhos  
havia uma clara geografia.<sup>51</sup>

*mobilisant non seulement les dimensions protohistoriques de l'île Brésil mais aussi les découvertes des bandeirantes pour affirmer l'unité nationale. [...] Ce mythe de l'île Brésil dessinant les contours de la nation confirme la force et l'intérêt qu'une représentation géographique peut prendre pour le pouvoir et la grande efficacité géopolitique d'un système cartographique largement utilisé.*”

<sup>50</sup> A partir desse ponto, todas as referências a páginas, sem maiores complementações, referem-se exclusivamente à antologia de Carvalho.

<sup>51</sup> LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2017.

Ao colocar *La poésie du Brésil* (2012) sob a égide de *Invenção de Orfeu*, optando especificamente por esse autor e por esse poema em particular para abrir seu prefácio, o tradutor nos dá uma declaração acerca daquilo que podemos esperar de seu projeto, de forma muito assemelhada à própria natureza dessa obra de Lima, conforme Bosi (1974, p. 508). Há uma unidade dissimulada sob uma apresentação fragmentária, a retomada reiterada do tema e do motivo da viagem, do descobrimento da Ilha – a do tradutor grafada com i maiúsculo –, do subsolo da vida e do instinto, dos círculos do Inferno e do Paraíso (imagens recorrentes no imaginário francês) e a indefectível procura por Orfeu. Trata-se de uma pesquisa poética do tradutor também enquanto poeta, que, conforme já vimos, alinha-se com aquilo que ele chama de tradição poética órfica.

Na introdução do prefácio, Carvalho debruça-se primeiramente sobre a questão das antologias no Brasil, a partir dos anos 1830, associadas aos *Parnasses* e ao Romantismo brasileiro, salientando a sua função de preservação e de divulgação do material poético. Ao compilar poemas, geralmente manuscritos, em um volume antológico, era possível preservá-los da destruição física e divulgá-los para um público mais abrangente. O tradutor ressalta ainda a importância desses florilégios – vale insistir que o uso dessa palavra pelo tradutor não é casual, como veremos mais adiante – para a constituição posterior de um cânone de poesia brasileira. Carvalho aproxima, assim, o seu trabalho ao desses antologistas do passado, inscrevendo o seu projeto dentro de uma prática já consolidada tanto no sistema cultural brasileiro quanto no mundial. Nesse momento, o antologista explica suas escolhas, tomando como ponto de partida as expectativas projetadas de seu público-alvo, e demonstra uma consciência aguda tanto do horizonte tradutivo francês no geral quanto das expectativas de um público leitor potencialmente interessado em poesia traduzida:

No momento de oferecer ao leitor francês uma perspectiva desde as origens ao século XX, nossa situação não deixa de ter relação com a desses longínquos predecessores. Além dos mais de cento e cinquenta anos de distância, compartilhamos também sua *dupla preocupação pela preservação e revelação* [...].<sup>52</sup> (CARVALHO, 2012, p. 5, grifo nosso, tradução nossa).

Além da preocupação com o próprio material selecionado – para que fosse significativo e desenhasse um panorama fidedigno da produção poética brasileira –, o antologista se depara também com uma questão acerca da preservação dessa poesia junto aos públicos francês e brasileiro. Essa preservação não se refere apenas à proteção física de frágeis documentos manuscritos esquecidos em arquivos, mas também à asseguuração da presença dessa produção poética, tanto no repertório cultural mais geral socialmente compartilhado no Brasil e na França quanto no imaginário desse público. No

<sup>52</sup> No original: “*Au moment d’offrir au lecteur français une vue perspective des origines au XX<sup>e</sup> siècle, notre situation n’est pas sans quelque rapport avec celle de ces lointains prédécesseurs. À plus de cent cinquante ans de distance, nous partageons leur double souci de préservation et de révélation [...].*”

segundo caso, abre-se a possibilidade, pela via da poesia, do diálogo que pode conduzir à reformulação/desconstrução/reconstrução daqueles estereótipos um tanto envelhecidos sobre o Brasil que ainda circulam no sistema cultural francês. Para isso, a antologia, segundo Carvalho, procura apresentar-se da forma mais diversa possível, trazendo à luz, eventualmente, nomes pouco conhecidos até mesmo em seu país de origem e que poderiam conquistar outros públicos – lembrando que, a princípio, o tradutor dirige-se primeiramente ao leitor francês, conforme seu prefácio (CARVALHO, 2012, p. 12).

Outro problema enfrentado por ele é o relativo desconhecimento do público francês em relação à produção poética brasileira. Embora as primeiras traduções de literatura brasileira para o francês tenham sido de volumes de poesia, como, por exemplo, *Marília de Dirceu* (1824), de Tomás Antônio Gonzaga, e *Caramuru* (1829), de Frei Santa Rita Durão (cf. TORRES, 2014, p. 17), ela ainda ocupa uma posição extremamente periférica no sistema francês. Segundo Spézia (2015), isso não é necessariamente exclusivo à produção brasileira, pois esse gênero “ocupa um lugar mais periférico do que a prosa, em se tratando de mercado editorial” (SPÉZIA, 2015, p. 61). No entanto, essa condição da poesia brasileira é apontada como uma ausência importante, tanto por Chandeigne quanto por Carvalho. Enquanto, para o editor, essa questão relaciona-se sobretudo a um vazio editorial, pois “atualmente, nenhuma antologia de poesia brasileira traduzida em francês está disponível nas livrarias<sup>53</sup>” (CHANDEIGNE, 2012a, tradução nossa), para o tradutor, a questão está relacionada mais profundamente a uma ausência poética de fato. É exatamente nessa situação, quando se nota uma lacuna, que a tradução se impõe como solução. Segundo Toury (1995):

[...] culturas recorrem às traduções precisamente como o principal meio de preencher lacunas, quando e onde tais lacunas se manifestam – como tal, ou (muitas vezes) de uma perspectiva comparativa, isto é, em vista de uma não lacuna correspondente em outra cultura que a cultura alvo projetada tenha motivos para procurar e tentar explorar.<sup>54</sup> (TOURY, 1995, p. 27, tradução nossa).

Embora a lacuna em si seja problemática, ela também não deixa de se apresentar, segundo Carvalho, como uma oportunidade quase didática. Tomando como ponto de partida a plurissecular tradição poética brasileira, Carvalho toma certas liberdades, julgando sentir-se livre o suficiente para buscar, no seio dessa produção, somente aquilo que ele considerava como o melhor, como os já mencionados “pontos luminosos” dessa tradição, segundo os seus próprios parâmetros. Seus critérios de seleção não se alinham, pois, com uma ideia estrita de cânone da poesia brasileira. É evidente que

<sup>53</sup> No original : “Actuellement, aucune anthologie de poésie brésilienne traduite en français n’est disponible en librairie.”

<sup>54</sup> No original: “[...] cultures resort to translating precisely as a major way of filling in gaps, whenever and wherever such gaps manifest themselves – either as such, or (very often) from a comparative perspective, i. e., in view of a corresponding non-gap in another culture that the prospective target culture has reasons to look up and try to exploit.”

encontramos uma série de nomes e de poemas “incontornáveis”, mas há também uma boa dose de surpresa – até mesmo para um leitor mais familiarizado a essa poesia. Por exemplo, temos: a seção “*Les immémoriaux*”; a menção honrosa àquela que teria sido a primeira poeta brasileira, mas cujo nome foi rasurado dos livros de historiografia literária; a inclusão de uma série de poetas *bissextos*, como, por exemplo, Joaquim Cardozo – com excelentes traduções de Carvalho – e Ascânio Lopes. A célebre antologia de Bandeira, *Antologia de poetas brasileiros bissextos contemporâneos*, é, inclusive, uma das fontes consultadas pelo tradutor durante a construção de seu volume.

### 2.5.2 “Anabase”

A seção seguinte retoma o tópico da viagem já em seu subtítulo, “*Anabase*”, uma palavra que pode significar, simultaneamente, tanto uma expedição, uma jornada de caráter exploratório quanto uma ascensão espiritual da alma. Nesse momento, o prefácio cumpre a função de, metaforicamente, explicar como se deu o processo de pesquisa e de estabelecimento da antologia, comparando-o a uma viagem de descoberta e de resgate não em termos geográficos, mas temporais e, talvez, metafísicos. Segundo o tradutor, somente esse movimento o permitiria “penetrar no coração desse território profundo que interessa apenas à poesia e à sua tradução [...]”<sup>55</sup> (CARVALHO, 2012, p. 7). Apesar de explorar essa produção através do tempo, é pela especificidade da geografia e do território que Carvalho encontra o ponto focal de sua busca. As suas “pacientes explorações de reconhecimento” em direção a essa “*parole en archipel*” que é a poesia brasileira o levam a concluir que qualquer Musa que cruzasse o Atlântico não poderia deixar de se aclimatar à natureza tropical, marcada por uma espécie de descomedimento do ritmo e das sensações. O tradutor, também poeta, brinca inclusive com essa imagem fundacional, imaginando como seria a primeira invocação poética do Orfeu brasileiro:

Tudo, em uma propícia vertigem dos sentidos, parecia condenar o poeta do Brasil à exuberância de sua natureza, à volúpia da experiência exótica que ela induzia. Criando os nomes, esse bardo original parecia dizer: ‘Vejam, assim há essas coisas, elas são suficientes em si e eu lhes empresto, eu, o primeiro a falar, meu tom e minha pronúncia. Meu canto, sem dúvida, ainda é pouco seguro, mas esses perfumes e cores que eu misturo em uma recitação lenta e monótona equivalem à arte, e a tessitura da minha voz se confunde com a alma de um país revelado pouco a pouco por suas magnificências, voz que se eleva da profundidade dos tempos, ora em hino à criação, ora em geórgicas tropicais. Sou aquele que nomeia esse teatro inaugural’.<sup>56</sup> (CARVALHO, 2012, p. 7–8).

<sup>55</sup> No original: “*pénétrer jusqu’au cœur de cet arrière-pays qui seul intéresse la poésie et sa traduction.*”

<sup>56</sup> No original: “*Tout, en un vertige de sens propice, semblait condamner le poète du Brésil à l’exubérance de sa nature, à la volupté de l’expérience exotique qu’elle induisait. Nommant, ce barde originel semblait dire : ‘Voyez, ainsi sont ces*

Nesse ponto, Carvalho coloca-se mais como poeta do que como tradutor. Interessa-lhe a experiência sensível do fazer poético em condições tão distintas daquelas que lhe são familiares. Além disso, essa sua perspectiva, de um traço distintivo do exótico, permite-lhe encontrar algumas produções que, se fossem olhadas apenas pelo viés das influências europeias, poderiam ter sido deixadas de lado como obras menos interessantes, menos “originais”. O que o antologista propõe, então, é uma busca que sai dessa superfície das aproximações com outras traduções poéticas para ir atrás daquilo que poderia ser a voz poética genuinamente brasileira, que, segundo ele, está indissociavelmente ligada à natureza tropical, à grande diversidade presente dentro dos contornos desse território geográfico e poético. No final dessa parte, Carvalho afirma que “em *último lugar*, [sua] abordagem se resumia a esse nome ‘Brésil’ que, além disso, é legendário por si só”<sup>57</sup> (CARVALHO, 2012, p. 9, tradução nossa).

### 2.5.3 Dos territórios sonhados

A seção seguinte parte justamente dessa questão do nome, evocando uma série de outros territórios imaginários, inatingíveis a não ser pela via do mito ou da poesia, como é o caso da Ilha dos Amores, de Camões, ou ainda a linhagem de paraísos semoventes iniciada a parte dessa ideia do nome: Hy-Brazil, O’Braxyll, Berexyll, Braçi, Braçir. Carvalho afirma retomar essa discussão porque ela será recorrente para uma série de poetas e antologistas do passado: Januário da Cunha Barbosa recuperou e publicou na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico* um manuscrito sobre uma cidade-miragem localizada na Bahia; Ronald de Carvalho, em *Petite histoire de la littérature brésilienne* (1919), dedica toda uma seção às lendas gaulesas sobre as *Vertes Îles* e o *Pays d’Éternité*.

O antologista curva-se, portanto, ao peso simbólico do nome, à força do imaginário que o sustenta. É possível, aqui, aproximar a atitude do pesquisador à do poeta. Segundo Kéchichian (2010), a poética de Carvalho é marcada pela “evocação do mundo, ou dos mundos, é apenas uma passagem. O objetivo é a invocação... E a voz do poeta só se infla com aquilo que ela invoca, que a ultrapassa, que a leva para além de seus frágeis limites”<sup>58</sup> (KÉCHICHIAN, 2010, p. 7). Esse território, assim

*choses, elles se suffisent et je leur prête, moi, le premier à parler, mon timbre et mon accent. Mon chant, sans doute, est encore mal assuré, mais ces parfums et ces couleurs que je mêle en une lente et monotone récitation leur tiennent lieu d’art, et le grain de ma voix se confond avec l’âme d’un pays peu à peu révélé par ses magnificences, voix qui monte du fond des âges, tantôt en hymne à la création, tantôt en géorgiques tropicales. Je suis ce que nomme de ce théâtre inaugural’.”*

<sup>57</sup> No original: “Bref, en dernier lieu mon approche se résumait à ce nom de ‘Brésil’, d’ailleurs légendaire en soi” (grifo do autor).

<sup>58</sup> No original: “[...] évocation du monde, ou des mondes, n’est qu’un passage. Le but, c’est l’invocation... Et la voix du poète ne se gonfle que de cela qu’elle invoque, qui la dépasse, l’emporte au-delà de ses frères limites.”



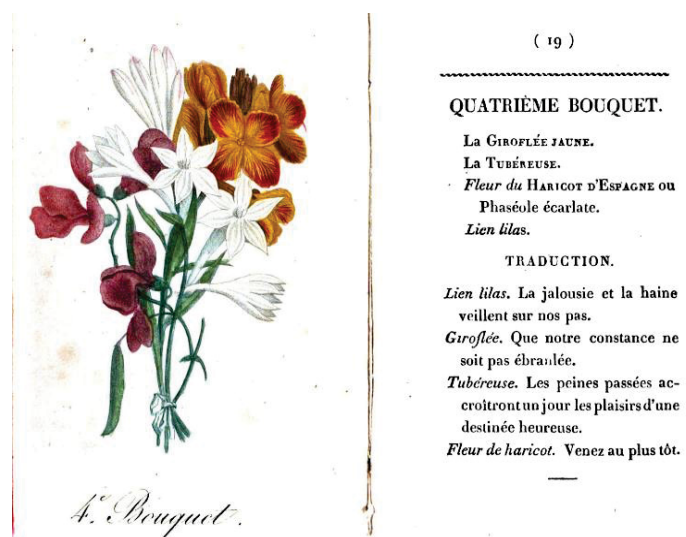
como a sua própria força poética, não é simplesmente evocado reiteradamente ao longo da antologia pela simples menção ao nome, mas, sim, invocado, trazido à presença do leitor pelo peso simbólico do nome Brasil. A palavra aqui não *diz* apenas, mas ela cria, presentifica tudo aquilo que era, até então, desconhecido – como em um encantamento, uma *invocação*.

Dessa forma, essa parte do prefácio pavimenta o percurso do leitor – ou um percurso possível –, assegurando que sua leitura não perca de perspectiva a atmosfera quase mítica que emana do nome “Brasil” e perpassa o espaço geográfico, revelando-se, segundo o antologista, de modo decisivo na produção poética brasileira. Carvalho oferece, generosamente, ao leitor e futuro viajante a palavra mágica para que ele não se perca em sua viagem, para que ele não perca de vista aquilo que está diante de seus olhos.

#### 2.5.4 “De l’anthologie comme jeu floral”

Na seção seguinte, o antologista/tradutor explicita os seus procedimentos de seleção e de composição a partir da ideia do *sélam* – uma arte de composição floral oriental altamente codificada e que compreenderia uma linguagem própria. Segundo Carvalho (2012, p. 11), as flores constituem o léxico e o buquê, a sintaxe. Os arranjos funcionariam, então, como *un langage sans parole*, podendo transmitir significados ou emoções através da escolha das flores, em que cada uma teria um significado distinto, e de sua disposição – como podemos ver na Figura 10.

FIGURA 10 - UM BUQUÊ SEGUINDO O CÓDIGO DAS FLORES



Fonte: *Le langage des fleurs* (1819)



Segundo Biagioli (2013), esse código simbólico das flores, ao se opor à comunicação direta, acaba propondo um diálogo interpretativo que se tece por intermédio de símbolos. Essa pesquisadora ainda aproxima essa prática à poesia lírica, pois, para ambas, a questão mais importante da comunicação não seria necessariamente a decifração de uma mensagem, mas a sua capacidade de provocar empatia, de compartilhar uma postura emocional (cf. BIAGIOLI, 2013).

Carvalho, nessa seção, afirma que sua escolha, para a composição da antologia, era aproximar-se do procedimento do *sélam*, criando um princípio organizacional próprio, ao invés de tomar a antologia apenas como uma obra coletiva, como uma “montagem composta de justaposições mais ou menos felizes, mais ou menos arbitrárias, sem nunca ter acesso à dignidade de um gênero literário por si”<sup>59</sup> (CARVALHO, 2012, p. 12, tradução nossa). O ato de selecionar poemas para o volume, segundo Carvalho, não caracterizaria somente uma justaposição, mas uma composição em busca de uma “orquestração, [...] uma intenção de unidade ainda que fugidia”<sup>60</sup> (CARVALHO, 2012, p. 12, tradução nossa), a fim de revelar pelos sentidos, por intermédio das cores e do perfume desses poemas-flores, o sentido oculto, a voz poética fundacional e inventiva dessa poesia quando tomada como um todo.

Esse procedimento do antologista resgata também a etimologia das palavras “antologia” e “florilégio”, a primeira significando “seleta de flores”, e a segunda, “coleção de flores colhidas”. Antologizar não é apenas a somatória daquilo que é compilado, um resultado ocasional da seleção, mas um ato consciente da cuidadosa criação de um conjunto coerente. Assim, o antologista não é apenas o responsável por compilar uma produção suficientemente representativa de toda uma tradição poética nacional, mas também aquele que realiza essa tarefa através de sua subjetividade de poeta-tradutor e a partir de um ponto bastante específico. De qualquer forma, o modo de conceber sua antologia, aproximando-a de um sentido primordial e recuperando a sua relação com as flores, é um belo gesto metafórico que, por sua vez, estabelece uma forte relação com os motivos principais que atravessam os poemas selecionados por Carvalho – “*De la nature avant toute chose*”.

Além disso, essa seção cumpre ainda uma função prefacial essencial, de valorização do trabalho antológico, invocando e reafirmando a sua unidade. A ideia de unidade, mesmo que fragilmente construída, é mais valorizada do que a simples manifestação de uma multiplicidade do conjunto apresentado (cf. GENETTE, 1987).

Um tema característico da valorização, por razões evidentes, em prefácios de antologias (de poemas, de contos, de ensaios) consiste em mostrar a unidade, formal ou mais frequentemente temática, disso que corre o risco de parecer *a priori* como um apanhado

<sup>59</sup> No original: “[...] un assemblage composite de juxtapositions plus ou moins heureuses, plus ou moins arbitraires, sans jamais accéder à la dignité d’un genre littéraire à part entière..”

<sup>60</sup> No original: “[...] une orchestration, d’une intention d’unité même fugitive [...]”

factício e contingente, determinado acima de tudo pela necessidade bastante natural e pelo desejo bastante legítimo de esvaziar uma gaveta.<sup>61</sup> (GENETTE, 1987, p. 186, tradução nossa).

Como vimos até esta altura, Carvalho demonstra uma grande preocupação em relação à composição de um panorama que se apresente de forma coesa, apesar de sua grande diversidade. Observando toda a obra, não podemos deixar de notar, através da seleção de poemas que compõem a antologia e que trabalharemos nos próximos capítulos, uma preferência por certos temas. Embora enuncie como parâmetros o tempo e a qualidade para a construção da unidade da antologia, o seu procedimento *sélam* o conduz a uma seleção de poemas que, em sua grande maioria, tematiza a questão do território em sua imagem paradisíaca, apontando a emergência de certos “temas obcecantes” (CARVALHO, 2012, p. 13) como a manifestação mais evidente e a experiência mais imediatamente impactante de seu projeto antológico. Já em relação à tradução, veremos em nosso quarto capítulo que ela funciona, dentro do nosso recorte bastante específico de poemas, a partir desse projeto antológico construído enquanto buquê e enquanto viagem.

#### 2.5.5 “Composer”

A metáfora do jogo floral atravessa o restante do prefácio, reaparecendo também nas seções seguintes, “*Composer*” e “*Traduire*”, como princípio de seleção e de tradução. Em “*Composer*”, Carvalho explicita uma série de critérios: não se restringir ao conjunto de nomes e de obras já consagrados; não adicionar nenhum poema de forma irrefletida, ainda que sejam peças obrigatórias em antologias, como “No meio do caminho”, de Drummond (cf. AUDIGIER; CARVALHO, 2015, p. 508); não descartar sistematicamente poetas “raros, desconhecidos, esquecidos” (CARVALHO, 2012, p. 14); ignorar recomendações que fariam mais sentido ao público brasileiro do que ao francês ou que exigissem um aparato paratextual desproporcionado para sua compreensão. Em se tratando de antologias, e não de volumes poéticos integralmente traduzidos, esse último posicionamento de Carvalho não é um caso particular, mas uma prática também de outros tradutores como, por exemplo, Paulo Henriques Britto (2016, p. 32), que comenta o poema “Senhor feudal”, de Oswald de Andrade, dizendo que as explicações para o leitor estrangeiro teriam que ser tão numerosas que o poema acabaria perdendo o seu efeito de leveza e de simplicidade.

Retomando os critérios de Carvalho, ele afirma que:

<sup>61</sup> No original: “*Un thème de valorisation propre, pour une raison évidente, aux préfaces de recueils (de poèmes, de nouvelles, d’essais) consiste à montrer l’unité, formelle ou plus souvent thématique, de ce qui risque a priori d’apparaître comme un ramassis factice et contingent, déterminé avant tout par le besoin bien naturel et le désir bien légitime de vider un tiroir.*”

[...] no mesmo espírito, gostaria que o mais humilde lírio do campo que [...] conseguisse colher após longas *flâneries*, um desses lírios, cujo esplendor, dizem, ultrapassa o de Salomão em toda a sua glória, pudesse constituir um ornamento tão raro quanto a mais preciosa das orquídeas, não apenas por si só, mas também enquanto componente da braçada aromática e cintilante.<sup>62</sup> (CARVALHO, 2012, p. 12, tradução nossa).

Além desses critérios pessoais e subjetivos, o antologista também procura respeitar a ordem estabelecida pelo tempo histórico e pelas correntes literárias, mas guardando a liberdade de operar “aproximações fundamentadas a partir de qualquer afinidade mais sutil, correspondências declaradas ou secretas ou mesmo diálogos latentes” (CARVALHO, 2012, p. 13). Carvalho aponta como uma dificuldade aquilo que ele chama de períodos intermediários, de transição, tais como a passagem do século XVIII para o XIX, marcando a passagem do Arcadismo para o Romantismo, e o final do XIX em que, segundo ele, conviviam Parnasianismo, Simbolismo e uma produção pré-modernista. Dessa forma, a antologia organiza-se em oito grandes seções: “*Les immémoriaux*”; “*Origines*”; “*Arcadisme*”; “*Pré-Romantiques*”; “*Romantiques*”; “*Parnassiens & Symbolistes*”; “*Pré-modernistes*”; “*Modernes*”. Essa divisão recorre a uma perspectiva da historiografia literária brasileira que se aproxima, por exemplo, daquela fundada por Candido e que identifica “as características orgânicas de um sistema [literário brasileiro]” (CANDIDO, 2000, p. 41) somente a partir do Arcadismo. Toda a produção poética anterior é dividida por Carvalho entre os capítulos “*Les immémoriaux*”, que reúne algumas produções – cantos, ritos e mitos – indígenas, e “*Origines*”, que vai de José de Anchieta a Antônio José da Silva, passando por Gregório de Matos. Além disso, nesse capítulo, o antologista inclui também duas produções que não são consideradas estritamente poesia: um excerto de *Diálogos das grandezas do Brasil* (1618), atribuído, por Carvalho, a Ambrósio Fernandes Brandão<sup>63</sup>, e um de *História da América Portuguesa* (1730), de Sebastião da Rocha Pita. Apesar disso, esses textos encaixam-se dentro dos critérios de Carvalho. O primeiro retoma o mito do Eldorado, dentro de uma retórica ufanista, fazendo ao mesmo tempo, segundo Merquior (2011, p. 87–88), um elogio às riquezas brasileiras e um relato sobre a colonização que, por vezes, beira uma certa comicidade involuntária. O segundo, considerado como a primeira História escrita do Brasil, é descrito também como uma “crônica superlativamente laudatória” (cf. MERQUIOR, 2011, p. 63). Em ambos os casos,

<sup>62</sup> No original: “[d]ans le même esprit, je voulais que le plus humble lys des champs qu’il m’avait été donné de cueillir au terme de longues flâneries, un de ces lys dont il est dit que leur splendeur surpassait celle de Salomon dans toute sa gloire, puisse constituer un ornement aussi rare que la plus précieuse des orchidées, non seulement en soi, mais encore en tant que composante de l’aromatique et chatoyante brassée.”

<sup>63</sup> Embora esse escrito tenha sido atribuído, ao longo da história, a Ambrósio Fernandes Brandão por uma série de historiadores, Sobreira afirma que se trata apenas de uma suposição, preferindo manter, em sua edição, a condição de “autoria anônima”. (SOBREIRA, Caesar Malta. *Diálogo das grandezas do Brasil* / primeira edição (diplomático-interpretativa e fac-similar) do apógrafo de Lisboa; estabelecimento de texto, estudo introdutório, notas e comentários por Caesar Sobreira. Recife: CEPE, 2019.) Agradeço aqui ao amigo Daniel Falkemback Ribeiro, que chamou a atenção para o deslize de Carvalho. *Merçi!*

Carvalho selecionou longas descrições da natureza tropical, apresentando detalhadamente a vegetação e os diferentes climas brasileiros.

Ainda em “*Composer*”, o antologista faz uma espécie de inventário dos “temas obcecantes” que, segundo ele, funcionariam como “pequenas frases musicais” (CARVALHO, 2012, p. 13) que o ajudaram a encontrar seu caminho em relação à produção poética brasileira, criando um ritmo característico que perpassaria a antologia. Como essa questão do ritmo, compreendido a partir da noção meschonniquiana, mais abrangente do que os aspectos melódicos tradicionais do poema, como a métrica e a rima, será um ponto central de nossas análises, vale reforçar essa concepção de Carvalho. Cada um desses motivos obcecantes funcionaria como um motivo musical, carregando uma sonoridade e uma imagem ao longo de toda a antologia, perpassando várias épocas, estilos e poemas.

Alguns desses motivos são: o sabiá e seu canto; o contorno gracioso e cruel da flor de maracujá; o eterno retorno ao abandono e à solidão em torno da questão da saudade; os balões; os foguetes; as bombinhas e as fogueiras de São João; as noites repletas de aparições e criaturas fantásticas, como a mula sem cabeça, por exemplo. Além disso, Carvalho privilegia aquelas obras em que se apresentem quaisquer indícios de valorização ou de uma busca temática ou estética relacionada a uma questão identitária: de *O Uruguai* (1769), de Basílio da Gama, ao *Caramuru* (1781), de Frei Santa Rita Durão, passando por *Os Timbiras* (1857), de Gonçalves Dias, *Pau-Brasil* (1922), de Oswald de Andrade, e *Toda a América* (1926), de Ronald de Carvalho, até *Sumaimana* (1974), de Regina Célia Colônia.

A partir de sua ideia de expedição, o antologista coloca-se no lugar de um *flâneur* desbravador que deve transpor os obstáculos que a geografia lhe impõe para colher os exemplares desejados para a composição de seu buquê-antologia. Em busca de uma unidade, o antologista acaba, por fim, abraçando um procedimento similar à desgeografização empregada por Mário de Andrade em *Macunaíma* (1928), em que esse autor opera uma “deformação geográfica e temporal do seu referente real [e] a somatória da acumulação de todos os elementos, assim como seu deslocamento, resulta em um amplo mosaico da cultura popular de todo o país” (PIROLI, 2016, p. 67). Para o escritor paulistano, a construção de uma ideia de unidade passa, antes de tudo, por uma fragmentação do todo. Porém, não é uma fragmentação caótica, anárquica, mas metódica, organizada em torno de alguns pontos centrais daquilo que pode ser identificado como característica fundamental da identidade nacional:

Um dos meus cuidados foi tirar a geografia do livro. Misturei completamente o Brasil inteirinho como tem sido minha preocupação desde que me intentei de abrasileirar e trabalhar o material brasileiro. Tenho muito medo de ficar regionalista e me exotisar pro resto do Brasil. Assim lendas do norte botei no sul, misturo palavras gaúchas com modismos nordestinos ponho plantas do sul no norte e animais do norte no sul etc. (ANDRADE, 1991, p. 75).

Carvalho, longe de ter medo do regionalismo ou ainda do exótico, abraça esse procedimento de fragmentação e de sobreposição, tanto no tempo quanto no espaço, para construir uma unidade em torno de sua expectativa e de seu olhar estrangeiro a respeito desse “Brasil” sonhado:

[...] poderemos abarcar, em uma perfeita desordem geográfica, esses lugares do interior e essas vistas livres, contornando por um momento o encantador litoral que se estende do norte ao sul do continente para penetrar depois a cortina ancestral, atualmente devastada, da Mata Atlântica, e ultrapassar os picos das majestosas cordilheiras. Mais além, começa já o interior profundo, com toda a variedade de sua exuberância tropical, de seus pampas e de seus cerrados, salpicados de cidades fundadas a partir das expedições pioneiras dos *bandeirantes*, o interior profundo com suas zonas pantanosas, suas regiões semiáridas ou desérticas, o Agreste e os *sertões*.<sup>64</sup> (CARVALHO, 2012, p. 14–15, tradução nossa).

Na sequência, já anunciando seu itinerário, o antologista afetivamente percorre o Brasil, associando os espaços a poetas e suas produções segundo a sua percepção da geografia – conforme podemos observar no quadro abaixo.

QUADRO 3 - QUADRO GEOGRÁFICO-POÉTICO DE *LA POÉSIE DU BRÉSIL* (2012)

Região Sul		
Rio Grande do Sul (não identificado nominalmente)	Vales típicos das coxilhas; poemas gaúchos	Felipe d’Oliveira Augusto Meyer
	Porto Alegre	Mário Quintana
Região Centro-Oeste		
Pantanal	“Pátria do decano da poesia nacional” <sup>65</sup>	Manoel de Barros
Goiânia	“Terra fértil em poetas”	Cora Coralina
Rio de Janeiro	“Alumbramento de todos os viajantes, batizada de ‘Cidade maravilhosa’”; “Rio e sua baía com cento e sessenta ilhas e seus morros”; “fonte inesgotável de inspiração”	
Brasília	Futurista; “a velha utopia épica”	
São Paulo	Modernidade americana	Mário de Andrade Luís Aranha Ronald de Carvalho
Minas Gerais	“Do ouro e dos diamantes, região cujas cidades coloniais são elas próprias joias”; terra da escolha dos poetas desde os arcades e os círculos simbolistas	Os cinco Alvim Adélia Prado Dantas Mota Carlos Drummond de Andrade

<sup>64</sup> No original: “[...] on pourra embrasser, en un parfait désordre géographique, ces sites intérieurs et ces vues cavalières, en longeant un instant des côtes enchanteresses qui s’étendent du midi au septentrion du continent pour s’enfoncer ensuite derrière l’ancien rideau aujourd’hui dévasté de la Mata Atlântica, ou forêt atlantique, et franchir les pics des cordillères majestueuses. Au-delà commence déjà l’arrière-pays, dans toute la variété de sa luxuriance tropicale, de ses pampas et de ses brousses, parsemé de villes fondées depuis les expéditions pionnières des bandeiras, l’arrière-pays avec ses zones marécageuses, ses régions semi-arides ou désertiques, l’Agreste et les sertões.”

<sup>65</sup> Todas as citações entre aspas dessa tabela referem-se a Carvalho (2012, p. 14–15).

Região Norte e Nordeste		
Pernambuco (Recife e Olinda)	Olinda e seu nome bem apropriado; os desafios sertanejos, a <i>littérature de colportage</i> .	Bento Teixeira Augusto dos Anjos Manuel Bandeira João Cabral de Melo Neto Carlos Pena Joaquim Cardozo
Maceió	“A pérola”	Jorge de Lima Mário Faustino
Teresina	“A canicular”	
Salvador	“A africana”	Gregório de Matos Castro Alves Pedro Kilkerry
São Luís do Maranhão	“A cidade dos poetas e porção oriental da imensa ‘terra das águas’”	Gonçalves Dias Sousândrade <sup>66</sup> Ferreira Gullar
Amazônia		Thiago de Mello

Fonte: CARVALHO (2012)

A partir desse ponto, o antologista deixa mais claro o seu projeto para o seu volume. Trata-se, por intermédio do seu percurso de tradutor-poeta viajante, de oferecer o seu itinerário particular dessa poesia e, consequentemente desse país, para o leitor francês. Parece-nos que a experiência *dépaysante* do exótico intermediada pela natureza brasileira serve como o principal fio condutor que vai amarrar os poemas da antologia.

### 2.5.6 “Traduire”

A metáfora floral do *sélam* empregada por Carvalho – ao lado da noção de ressurreição poética – parece ser, segundo o prefácio, a base para o trabalho de tradução. Em relação aos seus procedimentos, o tradutor afirma que “[l]he] parecia impossível sob pretexto de fidelidade e de respeito oferecer ao leitor francês flores secas, coroas funerárias”<sup>67</sup> (CARVALHO, 2012, p. 17, tradução nossa). Como já comentamos, ele recorre também à metáfora da páscoa em um excerto no qual explicita seu modo de encarar e de fazer tradução:

A tradução, especialmente a de poesia que emprega todos os componentes da língua, é sem dúvida uma páscoa, em que o poema de uma língua original deverá de algum modo existir enquanto tal, ressuscitado no frescor de uma nova versão. Essa “passagem” mortal que acabo de mencionar produz uma ruptura do equilíbrio inaudita, e leva a uma dissolução dos próprios elementos (som, sentido, ritmo, imagem, cor, movimento...), devolvendo brutalmente a

<sup>66</sup> O nome desse poeta é recorrentemente grafado com z na antologia: Souzândrade.

<sup>67</sup> No original: “[...] il me semblait impossible sous prétexte de fidélité et de respect d’offrir au lecteur français des fleurs séchées, des couronnes funéraires.”



multiplicidade de possibilidades de um todo que havia se cristalizado em um poema único.<sup>68</sup> (CARVALHO, 2012, p. 17, tradução nossa).

Nesse excerto, o tradutor fala em romper a cristalização do original – e possivelmente dos sentidos que ali se encerram – e dissolvê-lo, reordenando alquimicamente a sua matéria, visando à criação de um novo poema, desenhado a partir do leque de possibilidades que se apresenta com a *páscoa* (a morte/renascimento semântico, sonoro e plástico). O poema renascido já não é mais o mesmo, mas, sim, um poema renascido na língua do outro, renovado pela sua dissolução, em vida e em frescor.

Esse movimento de tradução (ou transdução, como prefere Carvalho), ao sugerir a metamorfose da matéria poética, sugere uma ruptura com a ideia de algum tipo de essência que deveria ser transferida do poema original, uma vez que o poema “perde” tudo aquilo que o faz linguagem para tornar-se algo novo – aqui, o diálogo com o *make it new*, de Ezra Pound, e a transcrição de Haroldo dos Campos nos parece inevitável. A passagem de morte, de renascimento e de reconstrução de uma unidade para outra que é, ao mesmo tempo, a anterior e uma outra, o Mesmo, mas em outro corpo, na língua do Outro. Da mesma forma que, para Haroldo de Campos, “na tradução de um poema, o essencial não é a reconstituição da mensagem, mas a reconstituição do sistema de signos em que está incorporada esta mensagem, da informação estética, não da informação meramente semântica” (CAMPOS, 2010, p. 100), Carvalho afirma “emprega[r] todos os componentes da língua [e desse poema que é ritmo e linguagem] ressuscita[n]do no frescor de uma nova versão” (CARVALHO, 2012, p. 17, tradução nossa).

Mais adiante nessa seção do prefácio, o antologista joga com três grandes questões da tradução: as equivalências, as compensações – chamadas aqui de sinestésicas – e a naturalização do texto original.

Tal travessia das aparências supõe mais frequentemente o recurso a uma alquimia que leve em conta precisamente a misteriosa reversibilidade desses princípios e que reestabeleça a sua ordem, *uma* ordem possível, em todo o caso, por um jogo de equivalências em que as compensações sinestésicas desempenham um papel decisivo. Não, eu não queria de forma alguma o entre-lugar de uma letra que estivesse morta em seu espírito. Era preciso que, de brasileira, tal poesia se tornasse novamente um poema francês. É sem dúvida a razão pela qual me ocorreu *naturalizar*, ainda que indiretamente, algumas migalhas dos versos de vários dos nossos poetas.<sup>69</sup> (CARVALHO, 2012, p. 17, grifo do autor, tradução nossa).

<sup>68</sup> No original: “[...] *La traduction particulièrement celle de poésie qui engage toutes les composantes du langage, est certes une pâque, où le poème d’une langue originale devra en quelque manière exister en tant que tel, ressuscité dans la fraîcheur d’une version nouvelle. Ce mortel ‘passage’ que je viens de nommer produit une rupture d’équilibre inouïe, entraînant une dissolution des éléments propres (son, sens, rythme, image, couleur, mouvement...), rendant brutalement à la multiplicité des possibles un tout qui s’était cristallisé en poème unique.*”

<sup>69</sup> No original: “*Une telle traversée des apparences suppose le plus souvent le recours à une alchimie qui tienne compte précisément de la mystérieuse réversibilité de ces principes, et qui en rétablisse l’ordre, un ordre possible en tout cas, par un jeu d’équivalences où les compensations synesthésiques jouent un rôle décisif. Non, je ne voulais pour rien de*



Embora Carvalho mencione, e inclusive marque em *itálico*, a questão da tradução que naturaliza, não nos parece que ele esteja forçosamente associando os seus procedimentos tradutórios a partir da tradução domesticadora de acordo com Venuti. O tradutor não parece se referir a uma tradução que se orienta em direção a “[...] uma redução etnocêntrica do texto estrangeiro para os valores culturais da língua alvo”<sup>70</sup> (VENUTI, 1995, p. 20).

A questão do modo de traduzir apresenta-se como um quadro muito complexo, a partir de uma constante negociação que se instaura a partir da necessidade de construir um outro objeto poético que guarde as características possíveis – e aqui, Carvalho também marca, no trecho citado acima, “*uma ordem possível*”, abrindo margem para as incontáveis possibilidades com as quais o tradutor se depara quando se coloca diante do poema para traduzi-lo. Em nosso quarto capítulo, procuraremos compreender como se dá esse exercício, como se tensionam os procedimentos de tradução, a norma geral das traduções em francês – se é que ainda é possível falar de uma norma no singular, mesmo se pensarmos em traduções que partem de uma língua culturalmente menos hegemônica, como é o caso do português – e como tudo isso é colocado em movimento no gesto tradutório. Veremos, também, que há, em alguns casos, uma distância significativa entre o discurso de Carvalho a respeito de seu modo de traduzir e os resultados, de fato, de seu trabalho.

#### 2.5.7 “Voyage sentimental”

Passando, então, à última seção do prefácio, o antologista e tradutor entrelaça a sua própria trajetória à do seu público, apontando o fim de sua jornada e marcando o início daquela a ser empreendida pelo leitor, a partir das páginas seguintes. Trata-se, portanto, de um último aceno antes do embarque, com os derradeiros conselhos para quem vai seguir seus passos: um pedido de perdão pelo longo prólogo, procedimento prefacial protocolar (cf. GENETTE, 1987), e uma série de sugestões de itinerários possíveis para a “viagem”, seja movendo-se ao acaso das páginas e dos temas, seja acompanhando linearmente essa produção poética e escrita quase reconhecível de uma narrativa que aí se apresenta. Isso possibilitaria a apreensão das continuidades e rupturas dessa produção que procuraremos observar em nossas análises posteriores, relacionando-as principalmente com a porção modernista mais específica – entre 1922 e 1930 – com a qual trabalharemos.

*l'entre-deux d'une lettre qui fût morte à son esprit. Il fallait que, de brésilienne qu'elle était, telle poésie devînt encore ce poème français. Sans doute est-ce la raison pour laquelle il m'est arrivé de naturaliser, même allusivement, des bribes de vers de plusieurs de nos poètes.* ”

<sup>70</sup> No original: “[...] an ethnocentric reduction of the foreign text to target-language cultural values, bringing the author back home [...]”

Finalmente, Carvalho encerra seu prefácio com outro ritual característico presente em antologias, um pedido de desculpas a respeito dos autores e poemas que ficaram de fora da publicação, apesar da dimensão significativa de seu projeto. Para Lefevere (1992, p. 124–125), essas ausências não representam simplesmente um mero acaso, mas relacionam-se à construção do projeto antológico, que seleciona ou rejeita os poetas e os poemas de acordo com as escolhas motivadas durante o processo editorial, assim como uma projeção das expectativas do público-alvo potencial. No caso de *La poésie du Brésil*, o espaço não é necessariamente um problema, uma vez que ela parece ter sido construída como um livro-monumento. No entanto, para além das questões que concernem às escolhas do antologista/tradutor, outros fatores também podem entrar em jogo para explicar as ausências, embora Carvalho encontre algumas boas soluções para certos problemas bem pragmáticos. É o caso, por exemplo, dos poemas de Cora Coralina. Em razão de disputas envolvendo os direitos autorais, o antologista apresenta simplesmente o título de alguns poemas que, por si só, já são bastante sugestivos da singela poética dessa autora. Outro caso singular bastante significativo é a menção a Rita Joana de Souza, apontada como a primeira poeta brasileira.

## 2.6 NOTAS

Contornando a antologia, deixamos a sua instância limítrofe inicial para alcançarmos aquele território pouco explorado que se encontra após o texto literário: as notas. Segundo Genette (1987), elas são um dispositivo tradicional, de origem medieval, que estabelecem relações entre uma palavra ou excerto e algum enunciado que está fora do corpo do texto – no rodapé da página, na marginália, ao final dos capítulos ou do livro. Essas notas podem ser escritas e incluídas pelo próprio autor (empírico ou fictício) do texto, pelo editor (empírico ou fictício), pelos críticos, no caso das edições críticas, ou pelos próprios tradutores. Elas destinam-se ao leitor do texto, mas podem apresentar-se, como no caso dos prefácios, como uma leitura facultativa ou complementar em razão de sua natureza aparentemente acessória.

Em uma perspectiva teórica como a de Venuti, em que se discute a respeito da invisibilidade do tradutor, as notas costumam ser tomadas como um dos poucos espaços possíveis de visibilidade efetiva desse sujeito, tendo sido discutidas por uma série de estudiosos da área. Para Newmark (1988, p. 91), as notas normalmente trazem três tipos de informações: de natureza cultural, explicitando diferenças entre a cultura fonte e a cultura alvo; de natureza técnica, relacionada ao tópico traduzido; ou ainda de natureza linguística, explicando o uso ou a supressão de uma palavra ou de uma expressão. Além dessa definição mais sucinta, Donaire Fernández (1991, p. 83) entende esse espaço das notas como um lugar privilegiado em que pode manifestar-se, de forma mais explícita e

transparente, o diálogo entre o tradutor e o leitor. Segundo a pesquisadora, “[...] o tradutor intervém no rodapé da página tanto como leitor quanto como autor, ou seja, a interação tradutor-leitor é marcada pela autoridade do tradutor, seja enquanto leitor ou autor. Como leitor, o tradutor fornece *chaves de leitura* e como autor, *chaves de tradução*”<sup>71</sup> (DONAIRE FERNÁNDEZ, 1991, p. 83, grifo da autora, tradução nossa).

Ainda segundo a pesquisadora, as notas que procuram resolver questões de interpretação podem ser enquadradas nas categorias abaixo (cf. DONAIRE FERNÁNDEZ, 1991, p. 84):

1. Intervenções eruditas, que pressupõem algum conhecimento do leitor, mas que não se encontram no texto original;
2. Conotações culturais ou linguísticas que podem trazer problemas interpretativos para o leitor do texto traduzido, geralmente em razão de um distanciamento muito grande, de natureza cultural, geográfica, temporal ou histórica que pode existir entre original/tradutor/leitor;
3. Conotações culturais ou linguísticas que se perderam na tradução, em razão, por exemplo, de jogos de palavras ou ainda expressões idiomáticas.

Por sua vez, as notas relacionadas com as chaves de tradução podem igualmente ser classificadas em três categorias distintas:

1. Advertência sobre o uso de alguma palavra ou expressão na língua-alvo no texto original;
2. Explicação de alguma conotação que se perdeu com a tradução, diante de alguma dificuldade imposta pelo original;
3. Possibilidade de uma interpretação do original, derivada de alguma escolha do tradutor.

Enquanto chave de leitura ou de tradução, a ação do tradutor por intermédio das notas parece ser um aceno ao leitor, chamando a atenção para o seu trabalho e cumprindo a necessidade de “preencher os vazios referenciais, de ordem linguística ou cultural que se produzem na passagem de

<sup>71</sup> No original: “[...] el traductor interviene a pie de página o bien en tanto que lector o bien en tanto que autor, es decir, la interacción traductor-lector está marcada por la autoridad del traductor ya sea como lector o como autor. En tanto que lector el traductor proporciona claves de lectura y en tanto que autor claves de traducción.”

um enunciado de uma língua e, portanto, de uma comunidade linguística, a outro universo cultural [e linguístico]”<sup>72</sup> (DONAIRE FERNÁNDEZ, 1991, p. 90-91, tradução nossa).

Em *La poésie du Brésil*, as notas, assim como a seleção e a maior parte do trabalho de tradução, também se encontram completamente sob a responsabilidade do tradutor/antologista – acúmulo que, segundo Britto (2016), costuma acontecer no gênero antológico. Para ele, além de tradutor, poeta (pois produz poesia ao traduzi-la) e selecionador de textos, o antologista acaba acumulando uma quarta função, a de crítico:

[...] uma função mais explícita do papel de crítico, quando o antologista prepara um texto introdutório em que ele contextualiza o poeta em sua sociedade e seu tempo, situa-o entre seus antecessores e contemporâneos, destaca seu impacto no sistema literário a que pertence e propõe leituras de alguns de seus poemas. (BRITTO, 2016, p. 33).

No aparato crítico que acompanha sua antologia, Carvalho optou por não utilizar notas de rodapé, mas de final de texto, mantendo uma apresentação bastante limpa ao longo da antologia. Assim, deixam-se sempre os poemas – original e traduzido – em primeiro plano e evitam-se eventuais interrupções no fluxo de leitura ou ainda qualquer incômodo em razão do excesso de notas de rodapé – preocupação expressa, por exemplo, por Newmark (1988, p. 92). Na marginalia, encontramos apenas o nome dos poetas, sua data de nascimento e de falecimento entre parênteses e, para os poemas da seção “*Les immémoriaux*”, uma breve referência à época em que foram registrados ou ainda ao dossiê crítico específico sobre essa produção.

As notas são numeradas com números cardinais, e sua numeração é sempre relativa à página em que se encontram. Por exemplo, como podemos ver na Figura 11, a primeira página de “*Quarup, la fête des morts*” contém quatro notas, numeradas de 1 a 4. Essa numeração recomeça a cada página. Além disso, apesar de se manifestarem como um espaço de visibilidade do tradutor, evidenciando a intervenção a partir do texto original, as notas não são, curiosamente, apresentadas como notas de tradução.

<sup>72</sup> No original: “[...] rellenar los vacíos referenciales, de orden lingüístico o cultural, que se producen en el trasvase del enunciado a otra lengua y por lo tanto a otra comunidad lingüística y a otro universo cultural.”

O aparato interpretativo é bastante robusto, contando com 168 notas, distribuídas entre as seções da seguinte forma: prefácio, 15 notas; “*Les immémoriaux*”, 19; “*Origines*”, 24; “*Arcadisme*”, 9; “*Pré-romantiques*”, 3; “*Romantiques*”, 11; “*Parnassiens & Symbolistes*”, 7; “*Pré-modernes*”, 2; e

FIGURA 11 – PÁGINAS DA ANTOLOGIA

## Trois mythes des Indiens du Xingu

recueillis  
au XX<sup>e</sup> siècle

### QUARUP<sup>1</sup>, LA FÊTE DES MORTS

Mavotsinim<sup>2</sup> voulait que les morts de son peuple reviennent à la vie. Il alla dans la forêt, couper trois troncs de bois *quarup*, et les ramena au village. Lorsqu’il les eut peints, après avoir orné de plumets les morceaux de *quarup*, après les avoir ornés de lanières en plumes d’ara, il ordonna qu’on les plante sur la place du village. Appelant ensuite le crapaud *cururu*<sup>3</sup>, appelant l’agouti, pour qu’ils s’approchent par deux des *quarup* et se tiennent tout auprès en chantant. Par la même occasion il apporta au milieu de la place des poissons et des galettes de manioc pour qu’on les distribue à son peuple. Agitant les sonnaillles de leur main droite, les *maraca-êp*<sup>4</sup> se tenaient face aux *quarup*, les rappelant à la vie. Les hommes du village interrogeaient Mavotsinim pour savoir si ces bouts de bois allaient vraiment revivre ou demeurer troncs toujours, comme maintenant. Mavotsinim répondait que les bois allaient redevenir humains, marcher et vivre de cette même vie des hommes. Après avoir mangé les poissons et les galettes de manioc, les gens commencèrent à oindre leur corps d’huile de rocou, poussant des cris tandis qu’ils faisaient cela. Tous criaient, seuls les *maraca-êp* chantaient. Leurs chants cessèrent vers le milieu du jour. Alors ils voulurent pleurer les *quarup*, pleurer les effigies de leurs morts, mais Mavotsinim ne le leur permit pas, rappelant que ces bois étaient ceux-là mêmes qui allaient revenir de la mort, devenir des personnes, et ne pouvaient être pleurés, pour cette raison, ne le pouvaient.

Au matin du second jour, Mavotsinim tint les siens éloignés de la vue des bois morts. «Personne ne peut voir, non, personne ne peut

Un dossier critique  
sur les *Immémoriaux*  
est reporté en p. 1425.

Fonte: CARVALHO (2012)

“*Modernes*”, 78. As notas concentram-se, pois, no prefácio e nas seções “*Les immémoriaux*”, “*Origines*” e “*Modernes*” – nesse último caso, parece compreensível por se tratar da maior porção da antologia. De modo geral, veremos qual é o tipo de nota empregada e por que elas se concentram mais especificamente nessas seções específicas.

Também é possível encontrar alguns erros, possivelmente tipográficos, na relação de notas, como a da página 17 que está com o índice 1 na página da antologia e o número 15 na seção de notas, provavelmente em função de alguma mudança nas notações dessa seção. Em dois outros casos, as notas estão com a página incorreta na seção ao final da antologia: as notas referentes à página 155 referem-se, na verdade, aos índices da página 153 e a da página 1069 refere-se ao índice da página 1067. Um pouco mais grave é o caso das duas notas referentes ao poema “Colombo”, de Araújo Porto Alegre, que simplesmente desapareceram.

Para compreender as intervenções realizadas por Carvalho, foi necessário fazer uma classificação das notas da antologia. Como o objetivo deste trabalho não é a análise exaustiva desse material, o que constituiria todo um outro trabalho acadêmico, procuramos compreender aquilo que é evidenciado por Carvalho, seja em relação à própria leitura, seja em relação às escolhas tradutórias. O nosso procedimento de classificação procurou identificar algumas questões um pouco mais específicas, como veremos na sequência.

Após a leitura das notas, verificamos que a tipologia mais geral proposta por Donaire Fernández (1991) não permitiria um olhar mais detalhado a respeito da natureza das explicações contidas nas notas do tradutor/antologista. Dessa forma, concebemos uma tipologia baseada na distinção proposta por essa pesquisadora entre *chave de leitura* e *chave de tradução*, que chamamos apenas de notas de tradução e notas de leitura, mas com maiores detalhes a respeito das informações apresentadas nesses paratextos. Embora tradutor e antologista sejam a mesma pessoa, consideramos pertinente manter essa classificação separadamente para encontrar pistas relevantes aos procedimentos de tradução, no primeiro caso, e à constituição do projeto antológico, no segundo caso. Além disso, interessa-nos saber que tipo de diálogo procura se estabelecer com o leitor desse volume.

#### QUADRO 4 - CLASSIFICAÇÃO DAS NOTAS

Classificação geral		
I	Notas de tradução	Expressam esclarecimentos sobre a tradução, sobre as possibilidades ou impossibilidades tradutórias explicitadas pelo tradutor. Apresentam alguns indícios a respeito da posição tradutiva do tradutor.
II	Notas de leitura	Acrescentam informações essenciais que poderiam dificultar ou até mesmo impossibilitar a leitura ou informações complementares que enriquecem as possibilidades interpretativas.
Classificação do conteúdo das notas		
1	Biográficas	Informações sobre personalidades reais (figuras históricas, autores, poetas, cientistas, filósofos, artistas, etc.).
2	Históricas	Informações, gerais ou específicas, a respeito de acontecimentos históricos.



3	Geográficas	Informações sobre questões geográficas (localização, topografia, clima, etc.).
4	Botânicas/Zoológicas	Informações sobre a fauna e a flora brasileiras.
5	Costumes	Informações sobre costumes e hábitos quotidianos, atuais ou antigos, em uso ou abandonados.
6	Línguas indígenas	Informações sobre palavras ou expressões que estão em línguas indígenas no original. Explicações etimológicas.
7	Literárias	Alusões a obras e personagens, literários e mitológicos. Usadas geralmente para estabelecer uma intertextualidade entre poemas da antologia ou com a tradição literária europeia.
8	Linguísticas	Explicações de expressões idiomáticas, jogos de palavra, etimologias. Problemas e curiosidades sobre a tradução. Esclarecimento a respeito de uma escolha tradutória.
9	Religiosas/Místicas	Questões referentes a assuntos religiosos ou místicos.
10	Contextuais	Informações referentes à fonte dos poemas no original ou ao contexto de produção de determinada obra ou autor.
11	Críticas	Expressão de um ponto de vista crítico, do tradutor/antologista ou de algum outro poeta ou especialista, acerca de um verso, poema, produção ou poeta.
12	Objetos materiais	Informações sobre objetos como instrumentos musicais, por exemplo.
13	Outras traduções	Referências a outras traduções para o francês dos mesmos poemas ou da produção de algum poeta que conste na antologia.
14	Folclóricas	Explicações a respeito do folclore nacional. Incluem, por exemplo, explicações sobre lendas ou ainda cantigas infantis.

Fonte: A autora

A partir dessa classificação, pudemos verificar quais aspectos são privilegiados por Carvalho em suas notas de tradutor/antologista, conforme a tabela abaixo:

TABELA 1 - TIPO DE NOTAS POR SEÇÃO

	<b>Immém.</b>	<b>Orig.</b>	<b>Arcad.</b>	<b>Pré-Ro.</b>	<b>Romant.</b>	<b>Parnas.</b>	<b>Pré-Mo.</b>	<b>Modern.</b>	<b>Total</b>
<i>II.1</i>	0	2	0	1	1	0	1	25	30
<i>II.2</i>	0	1	2	0	2	0	0	11	16
<i>II.3</i>	0	6	1	0	1	0	0	11	19
<i>II.4</i>	6	1	1	0	1	0	0	1	10
<i>II.5</i>	5	1	2	0	0	0	0	6	14
<i>II.6</i>	0	0	0	0	0	0	0	4	4
<i>II.7</i>	0	6	6	2	4	2	0	7	27



<i>II.8</i>	2	2	0	0	1	2	0	1	8
<i>II.9</i>	9	1	0	0	0	0	0	4	13
<i>II.10</i>	0	9	1	0	1	2	1	5	19
<i>II.11</i>	1	1	1	0	0	1	0	0	14
<i>II.12</i>	0	0	1	0	0	0	0	2	3
<i>II.13</i>	0	0	0	0	1	0	0	0	1
<i>II.14</i>	0	0	0	0	2	2	0	11	15
<i>I.8</i>	0	2	0	0	0	0	0	3	5
<i>I.13</i>	0	0	0	0	1	0	0	0	1
<b>Total / seção</b>	23	32	15	3	15	9	2	91	

Fonte: A autora

As notas mais empregadas por Carvalho são as de leitura – 192 desse tipo contra apenas 6 de tradução –, dedicadas a oferecer informações complementares para que o leitor possa compreender melhor, textual e contextualmente falando, a produção poética da antologia. Conforme mencionamos acima, duas seções que apresentam um aparato bastante robusto de notas são “*Les immémoriaux*” e “*Origines*”. Nesse caso, as notas concentram-se sobretudo em explicações sobre questões relacionadas às línguas e crenças indígenas, bem como a origem documental das fontes consultadas pelo antologista, sendo que os tipos de nota mais recorrentes se referem a explicações biográficas, geográficas, literárias ou contextuais. Carvalho parece preocupar-se em contextualizar, por exemplo, os nomes de personalidades ou artistas evocados nos poemas, oferecendo alguns dados históricos e/ou biográficos que possam ajudar o leitor a reconstituir o sentido do poema diante de um referente desconhecido. Um exemplo disso é a menção a Jayme Ovalle,<sup>73</sup> figura curiosa que circulava entre os círculos modernistas e que aparece nos poemas “Elegia de Londres” (“*Élégie de Londres*”), de Manuel Bandeira, e “As noivas de Jayme Ovalle” (“*Les fiancées de Jayme Ovalle*”), de Augusto Frederico Schmidt.

Apesar desse procedimento de Carvalho não ser necessariamente sistemático, uma vez que é possível encontrar uma série de nomes próprios sem notas explicativas ao longo da antologia, ele

<sup>73</sup> Aproveitando o trabalho de Carvalho, citamos aqui a nota referente a essa figura: “Jayme Ovalle (1894-1955) deixou em torno de trinta composições de inspiração popular, dentre as quais a famosa ‘Azulão’, a partir dos versos de Bandeira. Apesar de uma obra bastante enxuta, Ovalle marcou profundamente sua geração ao encarnar, por excelência, o ‘espírito carioca’” (p. 1420). Ovalle, poeta, compositor e profundo conhecedor da música popular brasileira, marcou o círculo modernista justamente por essa relação com a produção musical nacional.

não parece deixar de seguir uma lógica de máxima informatividade. O longo poema “Noturno de Belo Horizonte” (“*Nocturne de Belo Horizonte*”), de Mário de Andrade, menciona, por exemplo, Bárbara Heliodora – já evocada anteriormente, em “Bárbara Bela, do Norte Estrela...” (“*À Madame Bárbara Heliodora*”), de Alvarenga Peixoto, além de ter, ela própria, um poema traduzido na antologia – sem relembrar essas menções em nota. Além disso, o mesmo poema de Mário de Andrade apresenta os seguintes versos (p. 672):

*Le colonel Antônio de Oliveira Leitão était marié avec dona Branca Ribeiro do Alvarenga, tous deux de fière noblesse du XVI<sup>e</sup> siècle. Toutefois, dans les soirs de Vila Rica leur fille jouait de l'éventail dans le jardin... [...] Le colonel Antônio de Oliveira Leitão poignarda sa fille.* (p. 673)

O coronel Antônio de Oliveira Leitão era casado com dona Branca Ribeiro de Alvarenga, ambos de orgulhosa nobreza vicentina. Porém nas tardes de Vila Rica a filha deles abanava o lenço no quintal... [...] O coronel Antônio de Oliveira Leitão esfaqueou a filha. (p. 672)

No primeiro caso, o leitor, se estiver seguindo uma leitura linear ou se já tiver examinado o sumário do volume, já se deparou com o nome de Heliodora e sabe, portanto, que se trata de uma poeta do século XVIII, eliminando a necessidade de uma nota explicativa. No segundo caso, o próprio poema apresenta todas as informações necessárias para a sua compreensão. Independentemente de outros fatos, o que interessa ali é o *fait divers* que aconteceu no seio dessa família importante da região. Dessa forma, parece-nos que Carvalho utiliza notas somente quando o próprio poema – ou o conjunto de poemas – não dá conta dos sentidos, sempre com um ganho interpretativo, portanto.

O segundo conjunto de notas mais expressivo é o que procura contextualizar literariamente os poemas, seja recuperando alguma referência direta que possa ter se perdido, seja explicitando alguma intertextualidade ou ainda estabelecendo relações, quando possível, entre Brasil e França, seus laços e influências, culturais e literários. Podemos perceber essas funções, respectivamente, nas notas subsequentes:

Citação de *A vida de Jesus*, de Renan, cuja dedicatória à sua irmã Henriette começa com estas palavras: “Recorda-te, do seio de Deus onde repousas...”<sup>74</sup> (Nota do poema “Elegia de Londres”, de Manuel Bandeira, p. 1420, tradução nossa<sup>75</sup>).

Oswald empresta os versos de um famoso poema do romântico e terno Casimiro de Abreu (ver p. 315).<sup>76</sup> (Nota do poema “Meus oito anos”, de Oswald de Andrade, p.1421)

Os romances em folhetim franceses, publicados pelos jornais brasileiros, estavam muito na moda no século XIX. Ao lado das obras de Paul Féval, Xavier de Montépin, do *Rocambole* de Ponson de Terrail (que Murilo Mendes cita em “Armilavda”), dos *Mistérios de Paris*, de Eugène Sue, *A Toutinegra do Moinho*, de Émilie Richebourg (1833-1918) também conheceu

<sup>74</sup> No original: “*Citation de la Vie de Jésus, de Renan, dont la dédicace à sa sœur Henriette commence par ces mots : « Te souviens-tu, du sein de Dieu où tu t'y reposes... ».*”

<sup>75</sup> Todas as notas da antologia foram traduzidas pela autora da tese.

<sup>76</sup> No original: “*Oswald détourne les vers d'un célèbre poème du romantique et tendre Casimiro de Abreu (voir p. 315).*”

um grande sucesso.<sup>77</sup> (Nota do poema “Segunda canção de muito longe”, de Mário Quintana, p. 1423)

Além disso, no caso dessas notas, Carvalho parece apontar não apenas as referências brasileiras desconhecidas do seu público leitor projetado, mas também referências francesas que são talvez mais obscuras, como, por exemplo, a escritora francesa Adèle Toussaint-Samsom (nota da p. 275), a poeta francesa Madame Ackermann (nota da p. 399), a artista visual e bailarina Loie Fuller (nota da p. 559). As chaves de leitura do antologista, nesse caso, podem também atender ao segundo público projetado pelos editores da antologia, os leitores brasileiros.

O terceiro conjunto de notas mais numeroso, as referências geográficas ou climáticas, constitui um grupo igualmente heterogêneo, sendo mais expressivo nas seções “*Origines*” e “*Modernes*”. Na primeira, em razão do grande número de poemas e de excertos de documentos em que podemos encontrar longos trechos descritivos acerca do território brasileiro, como é o caso de “Descrição do Recife de Pernambuco” (“*Description de Recife de Pernambouc*”), de Bento Teixeira, “Diálogos das grandezas do Brasil” (“*Dialogues des splendeurs du Brésil*”), “À Ilha de Maré” (“*L’île de Maré*”), de Manuel Botelho de Oliveira, de “Do Novo Mundo [...]” (“*Du Nouveau Monde [...]*”), de Sebastião da Rocha Pita, e “Descrição da Ilha de Itaparica [...]” (“*Description de l’île d’Itaparica dans les environs de Bahia*”), de Frei Manuel de Santa Maria Itaparica. A seção “*Modernes*” conta com mais notas em parte em razão de sua extensão – trata-se da parte da antologia com o maior número de poetas e de poemas. De modo geral, o conjunto de notas dessa seção não se restringe a compor uma espécie de pequena enciclopédia sobre curiosidades ou informações a respeito da geografia da “*île Brésil*”, mas fornece informações adicionais, como no caso abaixo do poema “Infância” (“*Enfance*”), de Manuel Bandeira, e do “Poema giratório” (“*Poème giratoire*”), de Luís Aranha:

Cidade montanhosa do Rio, fundada por Dom Pedro I, que ali construiu um palácio, tornou-se o lugar privilegiado da boa sociedade para passar a temporada, numa época em que, fugindo da febre e da tuberculose, buscava-se o seu clima.<sup>78</sup> (p. 1419)

Dentre as quedas que formam (ou formaram...) sublimes espetáculos naturais, Sete Quedas era a maior de todas até a instalação da barragem hidrelétrica de Itaipu, em 1982.<sup>79</sup> (p. 1421)

<sup>77</sup> No original: “*Les romans-feuilletons français publiés par les gazettes brésiliennes furent très en vogue au XIX<sup>e</sup> siècle. Aux côtés des œuvres de Paul Févan, Xavier de Montépin, du Rocambole de Ponson du Terrail (que Murilo Mendes cite dans le poème « Armilavda »), des Mystères de Paris, d’Eugène Sue, La Fauvette du Moulin, d’Émilie Richebourg (1833-1918) connut ainsi un grand succès.*” Nesse caso, há também um equívoco: a referência ao *Rocambole* encontra-se no poema “Meninice”/“*Enfance*”, de Jorge de Lima, não em “*Armilavda*”, de Murilo Mendes.

<sup>78</sup> No original: “*Ville de montagnes de Rio, fondée par dom Pedro I<sup>er</sup>, qui y fit construire un palais, elle devint le lieu de villégiature de la bonne société, à une époque où fuyant les fièvres et la phtisie, on recherchait son climat.*”

<sup>79</sup> No original: “*Parmi ces chutes qui forment (ou formèrent...) des spectacles naturels sublimes, Sete Quedas était la plus grande, jusqu’à l’installation du barrage hydroélectrique d’Itaipu en 1982.*”

As informações sobre Petrópolis, somadas aos dados biobibliográficos sobre Bandeira ao final da antologia dão pistas suficientes para que o leitor possa compreender o peso da menção dessa cidade na produção do poeta. Sobre o poema de Aranha, escrito em 1922, segundo Carvalho (2012, p. 1440), a nota adiciona uma nova leitura, um tanto melancólica, ao poema. Na época, Sete Quedas ainda era uma das maravilhas naturais brasileiras e não tinha sido arrasada em prol do "progresso".

*Voyage aux chutes du Niagara  
Le franciscain Joseph de la Roche Daillon fut le  
[premier Blanc à voir les chutes  
Je n'ai jamais vu cette formidable cataracte  
Ni même Paulo Afonso  
Ni même Iguaçu  
Ni même Sete Quedas  
Mais maintenant avec le produit du cambriolage  
[des banques de New York  
Je vais acheter les chutes du Niagara  
Une grande usine électrique (p.711)*

Viagem à catarata do Niagara  
Foi o franciscano José de la Roche Daillon o primeiro  
branco que viu a catarata  
Nunca vi essa queda formidável  
Nem mesmo a Paulo Afonso  
Nem mesmo a de Iguaçu  
Nem mesmo a Sete Quedas  
Mas agora com o produto do roubo dos bancos de  
Nova Iorque  
Vou comprar a catarata do Niagara  
Grande usina elétrica (p. 710)

A predominância das notas nessas três categorias nos indica um especial cuidado em relação ao público leitor, fornecendo-lhe informações menos familiares. Nesse caso, as observações de Carvalho soam, por vezes, como uma espécie de “guia turístico”, preocupado em dar detalhes suficientes para que a paisagem seja plenamente aproveitada, mas sem bombardear seus leitores com informações excessivas. O foco são os poemas, como seus sentidos são construídos em si e na relação com o restante da antologia. Cabe ao leitor aproveitar a paisagem poética, enriquecendo seus conhecimentos, mas sem tornar a experiência excessivamente pesada.

Além disso, em alguns casos, como, por exemplo, no apontamento mencionado que se refere a Sete Quedas, podemos depreender um tom melancólico, de desapontamento com a destruição de uma beleza natural tão extraordinária, revelando o apreço do tradutor em relação a essa paisagem tão diferente de sua domesticada Europa.

Como já comentamos, as notas agrupadas na categoria "Contextuais" também estão presentes majoritariamente nas seções "*Origines*" e "*Modernes*". Sua função é apontar alguma questão importante em relação à fonte do poema: por exemplo, modificações de um poema ou de um verso segundo a fonte consultada; ausências, como o caso de Rita Joana de Souza; ou ainda, poemas que sobreviveram sob a forma de excertos ou redescobertos mais recentes – como o caso de "*À rosa*" ("*À la rose*"), de Eusébio de Matos, que foi encontrado em uma biblioteca portuguesa e publicado, junto com um soneto até então desconhecido, por Francisco Topa. Em "*Modernes*", a única nota contextual relevante é a de Michel Riaudel, referente aos poemas traduzidos de Mário Faustino, que foram coletados de várias edições de seu livro *O homem e sua hora*. Além disso, a categoria

"Folclóricas" também é bastante expressiva nessa seção. Isso é pertinente tanto para compreendermos a produção poética modernista brasileira, que passa a valorizar certos temas do folclore, como as aparições e as assombrações, quanto para percebemos qual é a porção dessa produção que é selecionada para compor esse grande panorama da poesia brasileira. Nessa época, a literatura brasileira travou um importante diálogo tanto com o folclore, quanto com as produções culturais populares, buscando novas formas e temáticas que pudessem expressar uma nacionalidade dita "autêntica". Um grande exemplo da produção poética atravessada por esse espírito popular é a poesia de Mário de Andrade.

Embora Carvalho lance mão de um número muito maior de notas de leitura, ele emprega, mais modestamente, algumas notas de tradução, seis ao total, que reproduzimos integralmente abaixo. Vale relembrar que esse é um espaço privilegiado em que podemos, potencialmente, encontrar pistas sobre a posição tradutiva diante de sua prática tradutória, de fato, e não apenas no plano teórico e reflexivo e possivelmente de pós-produção do prefácio, que, como Berman nos alerta, pode ser atravessado pela doxa tradutória da época:

Anchieta brinca com o plural da palavra *dia* (*jour*) e o sobrenome daquele que ele avisa.<sup>80</sup> (p. 1414)

Forjado pelas necessidades da rima, *empasco* deriva provavelmente do verbo "pascoar", "celebrar a Páscoa"; durante a Quinta-feira Santa, para relembrar a Última Ceia, come-se o pão ázimo [um tipo de pão sem fermento].<sup>81</sup> (p. 1415)

Esse poema, um dos mais célebres da poesia brasileira, teve algumas traduções francesas a partir do século XIX, notadamente a de Adèle Toussaint-Samsom, em seu livro *Uma parisiense no Brasil* (1883), e na obra do barão de Sant'Ana Nery, *un poète du XIX<sup>e</sup> siècle: A. Gonçalves Dias* (1875).<sup>82</sup> (p. 1418)

*Rola Moça* significa literalmente "onde rola a moça".<sup>83</sup> (p. 1421)

O título do poema é marcado pela ambiguidade de sentido da palavra *bruxa*, que designa tanto feiticeira quanto uma grande mariposa (*Erebus odorata*). Segundo superstições, as bruxas têm o poder de se transformar em borboletas.<sup>84</sup> (p. 1423)

<sup>80</sup> No original: "*Anchieta joue avec le pluriel du mot dia (jour) et le patronyme de celui qu'il met en garde.*"

<sup>81</sup> No original: "*Forgé pour les besoins de la rime, empasco dérive probablement du verbe pascoar, 'célébrer la Pâque', lorsque pour le Jeudi Saint, en mémoire de la dernière Cène du Seigneur, on mange du pain azyne.*"

<sup>82</sup> No original: "*Ce poème, l'un des plus célèbres de la poésie brésilienne, a connu quelques traductions françaises dès le XIX<sup>e</sup> siècle, notamment avec Adèle Toussaint-Samsom dans son livre Une Parisienne au Brésil (1883) et dans l'ouvrage du baron de Sant'Ana Nery, Un poète du XIX<sup>e</sup> siècle : A. Gonçalves Dias (1875).*"

<sup>83</sup> No original: "*Rola Moça signifie littéralement où « roule la jeune fille ».*"

<sup>84</sup> No original: "*Le titre du poème est marqué par l'ambigüité de sens du mot bruxa, qui désigne à la fois la sorcière et un papillon de nuit de grande taille (Erebus odorata). Selon les superstitions sorcières ont le pouvoir de se transformer en papillons.*"

O título do poema contém um jogo de palavras intraduzível: se “pomar” significa *verger*, “mar aberto” é *mer ouverte*.<sup>85</sup> (p. 1424)

Como podemos perceber, com exceção da única nota que aponta para outras traduções francesas de poemas brasileiros, referindo-se ao poema “Canção do exílio” (“*Chant de l’exil*”), de Gonçalves Dias, as demais procuram explicitar alguma questão muito pontual, diante da qual o tradutor não pôde encontrar uma solução que fosse capaz de transpôr para o francês os dois sentidos que existem em português. Há apenas uma única referência à intraduzibilidade, diante do título do poema de Waldir Ayala, “Pomar aberto”, traduzido como “*Verger ouvert*”. A nota, nesse caso, ao mesmo tempo que nos mostra que o tradutor acredita, efetivamente, na impossibilidade de traduzir certas realizações linguísticas, também funciona como uma chave de leitura para o leitor, para que ele não deixe de perceber essa construção do pomar enquanto “*une mer de verdure*”.

Em sua maioria, as notas da antologia contribuem significativamente para a leitura dos poemas, sem oferecer informações em excesso ao leitor, deixando-o talvez mais livre para examinar cada um dos poemas oferecidos pelo florilégio de Carvalho, agrupando-os de forma mais ou menos autônoma e intuitiva. Além disso, vale saudar a empreitada de Carvalho que, em razão de sua dimensão e do cuidado em torno do aparato de notas, é realmente digna dos adjetivos empregados na resenha de Nicolas (2012): “titânica” e “monumental”.

## 2.7 EPÍGRAFES

O último elemento paratextual que analisaremos neste capítulo, antes de passarmos à análise da seleção dos autores, dos poemas e da imagem construída pela antologia, são as epígrafes. Essa citação, em prosa ou em verso, em excerto, na página de rosto, antes ou depois do(s) prefácio(s) e dos títulos dos capítulos ou seções do livro, funciona como um gesto silencioso, cuja interpretação seria responsabilidade do leitor (cf. GENETTE, 1987, p. 145). Para Samoyault (2008, p. 64), a epígrafe é uma citação que, ao ser destacada do texto, faz emergir, simultaneamente, uma separação espacial, em razão do espaço em branco que a separa do restante do texto, e uma reunião, apropriando-se do nome de um autor ou de um texto e inscrevendo-se sob a sua influência, por aquilo que essa pesquisadora chama de “efeito de filiação”.

<sup>85</sup> No original: “Le titre du poème contient un jeu de mot intraduisible : si pomar signifie verger, mar aberto est la mer ouverte.”



De modo geral, Genette classifica as epígrafes a partir das seguintes funções: i) comentário, esclarecimento ou justificativa do título, principalmente quando esse constitui empréstimo ou guarda alguma relação com outro texto; ii) comentário mais ou menos enigmático acerca do próprio texto, detalhando ou reforçando o seu significado, podendo guardar um sentido que será revelado somente após o término da leitura; iii) efeito de autorização ou caução indireto, mediante a menção de um nome importante, podendo ilustrar relações significativas entre autores; iv) sinal ou índice cultural, em razão da presença ou da ausência de epígrafe e de sua seleção, podendo apontar “a época, o gênero ou a tendência de um escrito” (GENETTE, 1987, p. 148-149).

Na mesma linha, Compagnon (1996, p. 120) compreende as epígrafes como um sinal de valor complexo, reconhecendo funções análogas às apontadas por Genette: um ícone de entrada privilegiada na enunciação; um índice e uma imagem do texto em que se encontra; uma insígnia ou decoração assumida pelo autor do texto ou ainda um símbolo de relação com outros textos, autores ou épocas. Além disso, para esse teórico, “antes de tudo, [a epígrafe] é um grito, uma palavra inicial, um limpar de garganta antes de começar realmente a falar, um prelúdio ou uma confissão de fé” (COMPAGNON, 1996, p. 121). Dessa forma, uma última função, talvez mais intuitiva da epígrafe, igualmente apontada por Genette a partir de Michel Charles (cf. GENETTE, 1987, p. 146), é a de pôr em movimento os pensamentos na cabeça do leitor, sem que, no entanto, ele saiba exatamente o quê. Dessa forma, as epígrafes tornam-se pistas para que o leitor possa começar a projetar as suas primeiras hipóteses em relação ao texto que, a partir de então, descortina-se diante de seus olhos. Esse tipo de paratexto relaciona-se, ao mesmo tempo, com a bagagem do leitor, seus conhecimentos prévios acerca do livro que tem em mãos e as suas expectativas.

A antologia de Carvalho conta com 11 epígrafes, uma para cada seção, incluindo o prefácio, mas não a seção “*Modernes*”, que se abre com 3 citações. Todas as epígrafes, com exceção de um excerto de Oswald de Andrade, são de autores e/ou poetas europeus – majoritariamente de ascendência francesa.

Nas próximas páginas, contextualizaremos brevemente cada uma dessas citações, com exceção da epígrafe do prefácio, sobre a qual já falamos anteriormente, procurando compreender como elas funcionam em grupo e qual efeito elas podem ter sobre a leitura da seção em que se encontra e, de modo amplo, da antologia.

A primeira,<sup>86</sup> referente à seção “*Les immémoriaux*”, é uma passagem de um dos mais célebres documentos históricos referentes ao Brasil: a notícia do “descobrimento”, a Carta ao rei Manoel, redigida por Pero Vaz de Caminha, em 1º de maio de 1500:

<sup>86</sup> Diferentemente de como temos procedido até aqui neste trabalho, apresentando a tradução das citações no corpo do texto e o original em nota de rodapé, as epígrafes serão apresentadas, nesta análise, conforme aparecem na antologia.

Voici comment ils sont : la peau cuivrée tirant sur le rouge, de beaux visages, des nez beaux et bien faits. Ils sont nus sans rien pour se couvrir ; il ne se soucient nullement de cacher ou de montrer leurs parties honteuses ; ils ont sur ce point la même innocence que pour ce qui est de montrer leur visage.<sup>87</sup> (p. 22).

Assim como o próprio Caminha, o antologista-viajante oferece ao leitor que passa a acompanhá-lo uma primeira visão, deslocada no tempo e no espaço, de como teria sido o primeiro olhar europeu sobre as populações que viviam no Brasil antes de sua chegada. Abrir uma seção de poemas indígenas com a carta de Caminha pode representar, portanto, um convite para conhecer esse Outro desconhecido, resgatando uma voz que está progressivamente tensionando os limites do cânone literário brasileiro.<sup>88</sup>

No entanto, ao colocar a produção de autoria indígena sob a égide dessa epígrafe em especial, não podemos deixar de pensar que, novamente, essa voz esteja sendo filtrada por intermédio do europeu – do olhar e, também, da tradução. Além disso, a carta de Caminha já havia sido publicada na França ainda no século XIX, traduzida por Denis, contando inclusive com uma edição da Chandeigne. Não se trata, portanto, de um texto obscuro, mas de um escrito que já circula nesse sistema cultural.

A seção seguinte, “*Origines*”, abre-se justamente com um trecho de *Résumé de Histoire littéraire du Brésil* (1826), de Ferdinand Denis, importante pesquisador e *passer* da cultura e da literatura brasileira no mundo francês. Esse volume representava, segundo Zilberman (2006a, p. 200), uma continuidade do trabalho de pesquisa do estudioso que, até então, já havia publicado, junto com Hippolyte Taunay, os seis volumes de *Le Brésil ou Histoire, mœurs, usages et coutumes des habitants de ce royaume* (1821-1822), além de *Scènes de la nature sous les tropiques et de leur influence sur la poésie* (1824) e *Résumé de l’histoire du Brésil et de la Guyane* (1825).

*Sur le bord de la mer, au sein des baies profondes, où les flots paisibles meurent sur le rivage, presque toujours les cocotiers se balancent doucement, la pervenche rose ou l’ipomaea tapissent les sables arides du rivage, le manglier forme ses labyrinthes de verdure, et si les yeux se portent vers quelque île lointaine, à l’aspect de ces forêts verdoyantes, de ces frais rivages, de ces collines fertiles qui se déroulent aux regards, l’imagination ajoute l’idée de la retraite la plus paisible, d’une solitude qui n’est jamais troublée. Souvent à la brise de l’Océan se joignent les odeurs de la terre, et si un vent frais vient à courber les bois d’oranger, il répand dans l’atmosphère un léger parfum qui caresse l’odorat, se dissipe un*

<sup>87</sup> No original, em português, conforme o documento que consta no acervo digital da Biblioteca Nacional: “A feição deles é serem pardos, maneira de avermelhados, de bons rostos e bons narizes, bem-feitos. Andam nus, sem nenhuma cobertura. Nem estimam de cobrir ou de mostrar suas vergonhas; e nisso têm tanta inocência como em mostrar o rosto” (CAMINHA, 1500, p. 3).

<sup>88</sup> Isso se deve à atuação de inúmeros agentes culturais, como os vários autores indígenas, como Daniel Munduruku e Eliane Potiguara, associações como a GRUMIN de Mulheres Indígenas e a própria universidade, que acolhe cada vez mais trabalhos acadêmicos relacionados a essa questão.

*moment, se fait sentir encore, et se perd dans l'espace. Sous ce climat délicieux tout se réunit donc pour charmer ...*<sup>89</sup> (p. 60).

Esse livro, bastante importante para a sua época, era leitura obrigatória dos românticos brasileiros, como Joaquim Norberto e João Manoel Pereira da Silva. Segundo Zilberman (2006b, p. 139), essa geração foi bastante influenciada pelo posicionamento crítico de Denis, sobretudo em relação à importância da representação da “cor local”. Ao compor a sua historiografia da produção literária brasileira, esse autor assumia como fator decisivo as distinções entre os países e como elas se imprimiam em suas literaturas nacionais. Essa literatura, por sua vez, sofria transformações segundo a influência da natureza e do clima ou ainda a partir dos acontecimentos políticos. A ideia do peso da natureza para a formação e a transformação literária de uma produção poética já se insinuava na obra de Denis desde *Scènes de la nature sous les tropiques* (1824), como podemos perceber na epígrafe de Humboldt que consta na capa desse volume:

*On ne saurait douter que le climat, la configuration du sol, la physionomie des végétaux, l'aspect d'une nature riante ou sauvage, n'influent sur le progrès des arts et sur le style qui distingue leurs productions.*<sup>90</sup> (DENIS, 1824).

Essa não é a única epígrafe extraída da obra de Denis que consta na antologia, e, conforme veremos mais adiante, é bastante significativo que Carvalho empregue justamente esse texto.

A próxima seção, “*Arcadisme*”, apresenta a epígrafe mais breve de todas, constituindo-se de uma única frase, em latim: “*Et in Arcadia ego...*” (p. 166) que remete aos quadros homônimos do pintor italiano barroco Giovanni Francesco Barbieri (o Guercino; 1618-1622) e do francês Nicolas Poussin, também de estilo barroco, do século XVI. Em ambas pinturas, a morte surge como tema central, perturbando o idílio dos pastores. Panofsky<sup>91</sup> (1991, p. 378) explica a polêmica das diferentes traduções propostas para essa frase. Em uma delas, essa frase foi traduzida como “Eu, Morte, também estou em Arcádia”, criando uma lembrança, um *memento mori* representado tanto pela figura central da caveira, em Barbieri, quanto pela imponente tumba de Poussin; ou seja, mesmo na afortunada Arcádia, os homens continuam sendo mortais. Panofsky prossegue afirmando que, entretanto, essa

<sup>89</sup> Na tradução de Guilhermino César: “Nas bordas do mar, o seio das baías profundas, onde as débeis ondas morrem na praia, quase sempre os coqueiros se balançam docemente, a pervinca-rosa ou a ipoméia recobrem as areias nuas do litoral, o mangueiral forma labirintos de verdura; e se os olhos se dirigem para alguma ilha longínqua, o panorama dessas florestas verdejantes, dessas praias amenas, dessas férteis colinas que se desdobram diante dos olhos, a imaginação colabora com a ideia do mais tranquilo retiro, da solidão que ninguém viria quebrar. Muitas vezes, juntam-se à brisa do oceano os aromas da terra, e se a rajada fresca dobra o laranjal, espalha-se pelo ar um leve perfume que acaricia o olfato, desfaz-se por momentos, volta a impor-se, e perde-se no espaço. Tudo se reúne para nos encantar, nessa deliciosa paragem” (DENIS, 1968).

<sup>90</sup> Na tradução de Regina Zilberman, “Não duvidamos que o clima, a configuração do solo, a fisionomia dos vegetais, o aspecto risonho ou selvagem de uma natureza influencia o progresso das artes e o estilo que distingue suas produções.” (ZILBERMAN, 2006b, p. 142).

<sup>91</sup> O texto é datado de 1936.

interpretação não é, de forma alguma, unânime, tendo sido rejeitada, por exemplo, por Goethe, que a usava no sentido de “Eu, também, estive na terra da alegria e da beleza” (PANOFSKY, 1991, p. 409), e por Fragonard, que realizava uma inversão no sentido da frase, criando ainda uma terceira leitura, em uma terceira tradução: “Mesmo na morte, pode haver a Arcádia.”<sup>92</sup> Essa epígrafe estabelece um belo diálogo com a antologia, em um primeiro momento enquanto evocação pictórica dos temas, introduzindo, de certa forma, aqueles motivos e imagens que ditarão o ritmo dessa seção. Saímos de uma exploração intensa, com “*Origines*” para um quadro e uma tradição mais familiares ao leitor europeu. Além disso, como Carvalho concebe a tradução como um rito de morte e de renascimento, podemos pensar que esse processo – de dissolução daquilo tudo que constitui o poema e sua recomposição com outra(s) possibilidade(s) invocadas pelo tradutor – é também um modo de revelar a beleza e todo um novo frescor dessa produção poética tão familiar ao leitor brasileiro. *Et in translatione ego...*

Saindo dos arcades para a seção do “*Pré-romantisme*”, Carvalho selecionou, como citação, os cinco versos iniciais do poema “*Établissement d’une communauté au Brésil*”, do volume *Le laboratoire central* (1921), do poeta, pintor e crítico francês de origem judaica Max Jacob. Convertido ao catolicismo, esse poeta transitou por entre uma série de vanguardas europeias, como o dadaísmo e o surrealismo, na literatura, e o cubismo, na pintura, sem, no entanto, associar-se oficialmente a nenhuma delas. Diferentemente, por exemplo, de Catulle Mendès, de Cendrars e de Supervielle, Jacob não foi uma dessas figuras do poeta-viajante, que compõe seus versos *in loco* ou ainda sob o feitiço da epifania tropical brasileira:

*On fut reçu par la fougère et l’ananas  
L’antilope craintif sous l’ipécacuanha.  
Le moine enlumineur quitta son aquarelle  
Et le vaisseau n’avait pas replié son aile  
Que cent abris légers fleurissaient la forêt.*<sup>93</sup> (p. 226).

O poema da epígrafe, segundo Jossua (1998, p. 223), “descreve a vida e as decepções de uma sorte de monge-escriptor”.<sup>94</sup> Para Henneberg (2003), no entanto, é importante contextualizar o poema de forma mais complexa. Ele se passa no Brasil, durante o período da colonização, com a chegada dos portugueses cristãos e “seus primeiros versos [...] retratam a natureza recebendo avidamente seus invasores, no entanto, a fecundidade o esplendor [desse território] seduzem os cristãos em direção a uma falsa sensação de harmonia com o entorno” (HENNEBERG, 2003, p. 341). A tensão, o conflito e o massacre inevitáveis que surgem nas estrofes seguintes do poema são

<sup>92</sup> A frase original, no texto em inglês de Panofsky, é: “*Even in death, there may be Arcady*”.

<sup>93</sup> Em tradução nossa: “Fomos recebidos pela samambaia e pelo abacaxi/ O antílope tímido sob a ipécacuanha / O monge copista deixou sua aquarela/ E a nave não havia fechado sua ala/ Apenas cem suaves abrigos floriam a mata.”

<sup>94</sup> No original: “[...] *décrit la vie et les déceptions d’une sorte d’écrivain-moine.*”

deixados, nesse momento, de lado pelo antologista. Nesse excerto, a natureza ainda vence a ambição humana – a floresta é abrigo, a natureza em si, com sua realidade concreta, mais importante que a sua representação pictórica.

A primeira relação possível entre a epígrafe e a seção são os temas: os primeiros contatos entre dois mundos diametralmente opostos; as etapas para a ocupação do Novo Mundo; o papel da Igreja nesse *enjeu* – questões que serão retomadas em outro momento; o mundo familiar e domesticado e a natureza selvagem, mas convidativa; a fé regrada da Igreja e a liberdade absoluta de uma manifestação divina por intermédio de sua obra.

A epígrafe da seção seguinte, destinada a abrir a produção dos “*Romantiques*”, emprega novamente um excerto do *Résumé de Histoire littéraire du Brésil*, de Denis.

*Dans cette grandeur de la nature, dans le désordre de ses productions, dans cette fertilité sauvage qui se montre à côté de la fertilité de l'art, dans cet espoir que donne l'abondance de la terre, au mugissement des forêts primitives, au bruit des chutes d'eau qui se lancent de rocher en rocher, aux cris des animaux sauvages, qui semblent braver l'homme dans les déserts, la pensée du Brésilien prend une énergie nouvelle ; et cela est si vrai que le voyageur se sent naturellement disposé à faire retentir les forêts de ses chants, et que de merveilleuses histoires des temps de la découverte charment les loisirs des caravanes.*<sup>95</sup> (p. 258).

Segundo Candido (2000, p. 263), Denis representou um marco essencial para a formação do Romantismo Brasileiro, justamente por propor a natureza como fonte criadora, tanto para os temas quanto para novas emoções:

Neste livro [*Scènes de la nature...*] encontra-se pela primeira vez um tratamento sistemático das impressões despertadas pela natureza do Brasil, com intuito puramente literário. Visivelmente seduzido pelo exemplo dos *Quadros da Natureza*, de Alexandre von Humboldt, Denis aplicou a sua fórmula no país que conhecia de perto, por ter morado aqui de 1817 a 1821: descrições emocionais e poéticas, em que o exterior vai-se tornando insensivelmente estado d'alma e o homem civilizado parece redescobrir-se, renascendo ao contato de um mundo desconhecido [...]. (CANDIDO, 2000, p. 264).

Para Denis, a cor local do Brasil – por vezes, confundindo-se com exotismo – desenvolve-se a partir da natureza tropical, sendo tão inescapável que acaba penetrando a produção literária, fundando uma literatura impregnada de uma energia nova, fresca. Nesse sentido, Carvalho coloca-se, desde o prefácio, como um herdeiro desse pensamento. Empregar, portanto, uma citação de Denis é mostrar ao leitor uma ponte já estabelecida entre Brasil e França, apontando para a influência mútua

<sup>95</sup> Em tradução de Guilhermino César (ver Denis, 1968): “Nesta exuberância da natureza, no tumulto de suas produções, nessa fertilidade selvagem que se exhibe ao lado da fertilidade da arte, na esperança suscitada pela abundância da terra, ao rugir das florestas primitivas, ao fragor das quedas d'água que se lançam de rochedo em rochedo, ao bramido dos animais selvagens, que parecem desafiar o homem no sertão, a mente do brasileiro ganha outra energia; e tanto isso é verdade que o viajante vê-se naturalmente atraído a povoar as florestas com os seus cantos, e quantas maravilhosas histórias da fase do descobrimento encantam o lazer das caravanas.”

de longa data que une esses dois países e deslocando, ainda que sutilmente, o vetor que, quase sempre, vem da Europa em direção ao Brasil. Além disso, Carvalho vê a tradução como uma forma de trazer frescor, tanto para textos no original que, por ventura, estejam muito cristalizados em uma determinada leitura quanto para o sistema de chegada, que pode encontrar possibilidades imprevistas, novas formas de olhar para a língua, etc. Isso nos parece ser uma forma de “arejar” um pouco o cenário poético francês, talvez até de desestabilizá-lo um pouco.

Para a seção seguinte, “*Parnassiens & Symbolistes*”, a epígrafe é um excerto de um poema da poeta francesa Jane Catulle Mendès, do livro *La ville merveilleuse* (1919). Esse volume foi escrito após uma viagem sua ao Rio de Janeiro, em 1911, e reúne uma série de produções que louva a então capital nacional, atribuindo-lhe, inclusive, o célebre epíteto que permanece até hoje. Esse livro nunca recebeu uma tradução para o português, e mesmo a edição francesa encontra-se esgotada, inacessível até mesmo nos acervos digitais como o Gallica.

*Le pays où l'on est débordé de beauté,  
Où la couleur du jour vous prend les yeux et l'âme,  
Où la nuit même semble un reflet de la flamme,  
Où, sous la palme, on voit l'oiseau-mouche abrité,  
Où la splendeur s'allie à la fragilité,  
Où, du sommet des monts, édifice ou chaumière,  
La Ville se répand en ruisseaux de lumière,  
Où, dans l'air odorant, l'aille de papillons  
Porte l'astre des nuits et le feu des rayons,  
Où la forêt nourrit, secrète et diligente,  
Le fruit du bananier et la feuille d'acanthé,  
Où tant d'arbres sont beaux qu'on ne sait pas leurs noms.*<sup>96</sup> (p. 390).

Não é surpreendente o fato de Jane Catulle Mendès ter uma recepção tão tímida, mesmo na França. Escrevendo desde 1904, com seu livro de estreia intitulado *Charmes*, ela foi apontada por Séché (1908) como uma poeta de um lirismo livre, de base parnasiana, mas já com uma sensibilidade ligeiramente moderna. Além dessas intersecções, Séché aponta também o papel central da natureza,<sup>97</sup> chamando a comunhão ou, mais radicalmente, a fusão da poeta com esse espaço de um panteísmo magnífico que se realiza na poesia de uma forma simultaneamente terna e voluptuosa. A epígrafe aqui de Carvalho parece funcionar melhor como uma ponte e um sinal de transição e de trânsito entre essa

<sup>96</sup> Em tradução nossa: “O país que transborda beleza,/ Onde a cor do dia prende os olhos e a alma,/ Onde mesmo a noite parece um reflexo da flama,/ Onde, sob as palmas, o beija-flor encontra abrigo,/ Onde o esplendor alia-se à fragilidade/ Onde, do alto dos montes, edifício ou choupana,

A Cidade se estende em riachos de luz,/ Onde, no ar perfumado, a asa das borboletas/ Carrega o astro das noites e a chama cintilante,/ Onde a floresta nutre, secreta e diligente./ O fruto da bananeira e a folha do acanto,/ Onde as árvores são tão belas que sequer sabemos seus nomes.”

<sup>97</sup> “O charme dos jardins, a graça das flores, os jogos de luz e sombra sobre as folhas, a água, a areia dos caminhos” (SÉCHÉ, 1908, p. 192) são os temas apontados como preferenciais das poetisas mulheres.



produção poética parnasiana e a simbolista, além de guardar a temática da natureza que, como já vimos, é importante eixo estruturante da antologia.

A próxima epígrafe, que abre a seção “*Pré-modernistes*”, é uma colagem de estrofes do poema “*Nocturne*”, do livro *Guanabara, la baie aux trois cent soixante îles* (1933), de Paul Palgen. Esse poeta, de origem luxemburguesa, considerado pela crítica como herdeiro de Émile Verhaeren, também é um desses autores marcados por uma experiência brasileira. Em 1920, a empresa para a qual trabalhava como engenheiro o enviou para o Brasil, onde morou durante um ano e meio.

*Je vois des villes plus grandes que les royaumes  
où frémit le cerveau et bat le coeur du monde,  
des avenues de l'Atlantique au Pacifique  
du La Plata jusqu'à la mer des Caraïbes ;  
...  
je vois l'Alpe du fer, Itabira, nourrir  
les Aciéries de l'Univers tout autour d'elle ;  
Sabara, Monlevade et Santa Barbara ;  
...  
je vois toute grandeur, opulence et puissance  
naître du sol, grandir au ciel et resplendir  
de tous les astres de l'empire,  
mettre un genou en terre  
...  
et le Brésil peser si lourd au flanc des mers  
que le globe de son côté penche et s'incline  
sous le poids de trésors où pèse aussi mon coeur.*<sup>98</sup> (p. 518).

Essa estadia influenciou bastante a sua poesia que, até então, girava em torno de uma temática telúrica, de celebração das minas de carvão e das indústrias siderúrgicas. Após sua viagem ao Brasil, é possível perceber o aparecimento de uma fascinação permanente com a natureza tropical e a interação entre os reinos animal, vegetal e mineral, distribuindo a sua produção poética segundo três eixos centrais: a guerra, o mundo industrial e o mundo exótico. Segundo Thinès, “a descoberta de um Brasil cintilante e primitivo desencadeia, no engenheiro europeu mergulhado na natureza tropical, uma fulguração de imagens da qual se liberta uma visão profética do destino de um país onde o gênio humano se confronta com uma potência ora ameaçadora, ora promissora”<sup>99</sup> (THINÈS, 1992, p. 8). Nesse caso, a epígrafe não se relaciona formalmente com a seção em que se encontra,

<sup>98</sup> Em tradução nossa: “Vejo cidades maiores que reinos/ onde fremente o cérebro e bate o coração do mundo,/ avenidas do Atlântico ao Pacífico/ do rio da Prata ao mar do Caribe;/.../ Vejo a cidade do ferro, Itabira, alimentar/ as siderúrgicas do Universo do seu entorno;/ Sabará, Monlevade e Santa Bárbara/ Vejo toda grandeza, opulência e potência/ nascer do solo, crescer do céu e resplandecer / de todos os astros do império,/ ajoelhar-se / e o Brasil pesar tão sólido no flanco dos mares/ que o globo do seu lado pende e se inclina/ sob o peso dos tesouros e que pesa também meu coração.”

<sup>99</sup> No original: “*La découverte du Brésil chatoyant et primitif déclenche chez l'ingénieur nordique plongé dans la nature tropicale une fulguration d'images où se dégage une vision prophétique du destin d'un pays où le génie humain se trouve confronté avec des puissances à la fois menaçantes et prometteuses.*”

mas dá pistas temáticas de um desenvolvimento industrial, urbano a partir da paisagem natural, podendo, inclusive, sugerir um confronto moderno entre essas duas forças.

Finalmente, a seção “*Modernes*” abre-se com três epígrafes: um excerto de um poema do livro *Débarcadères* (1922), do poeta franco-uruguaio Jules Supervielle; os versos iniciais do poema “Rio”, do volume *Feuilles de route* (1924), de Blaise Cendrars; e o célebre aforismo de Oswald de Andrade, do *Manifesto antropófago* (1928), reproduzidos abaixo:

*Derrière ce ciel éteint et cette mer grise  
où l'étrave du navire creuse un modeste sillon,  
par delà cet horizon fermé,  
il y a le Brésil avec toutes ses palmes,  
d'énormes bananiers mêlant leurs feuilles comme des éléphants leurs  
[mouvantes trompes,  
des fusées de bambou qui se disputent le ciel,  
de la douceur en profondeur, un fourré de douceur,  
et de purs ovales féminins qui ont la mémoire de la volupté.<sup>100</sup> (p. 586).*

*Une lumière éclatante inonde l'atmosphère  
Une lumière si colorée et si fluide que les objets qu'elle touche  
Les rochers roses  
Le phare blanc qui les surmonte  
Les signaux du sémaphore en semblent liquéfiés  
Et voici maintenant que je sais le nom des montagnes qui entourent cette  
[baie merveilleuse.<sup>101</sup> (p. 586).*

*Tupi or not tupi, that is the question. (p. 586).*

A seleção dos nomes de Supervielle e de Cendrars obviamente não é fortuita. Os dois poetas desenvolveram uma profunda relação com o Brasil graças, principalmente, à sua amizade com alguns dos nomes mais importantes do modernismo brasileiro. Em Paris, Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade conheceram Ambroise Vollard, considerado um dos mais importantes comerciantes de arte da época, Erik Satie, Max Jacob (de uma epígrafe anterior) e outros artistas e intelectuais cujas relações com os brasileiros são mais difíceis de especificar, além de Supervielle e Cendrars. Este último pode ser considerado, sem sombra de dúvida, um modernista honorário. Segundo Amaral (1970):

[a] importância maior de Cendrars reside não no fato do Brasil representar para ele, a partir de sua primeira visita, uma parte considerável de inspiração para suas obras e, consequentemente, pelo muito que divulgou, ou passou a divulgar do nosso país, mas

<sup>100</sup> Em tradução nossa: “Atrás desse céu apagado e mar cinzento/ onde a proa do navio escava um sulco modesto,/ além desse horizonte fechado,/ está o Brasil com todas as suas palmeiras,/ enormes bananeiras misturando suas folhas como as trombas em movimento de elefantes,/ naves de bambu disputam o céu,/ doçura em profundidade, um matagal de doçura/ e puros ovals femininos que têm a memória da volúpia.”

<sup>101</sup> Na tradução de Teresa Thériot: “Uma luz deslumbrante inunda a atmosfera / Uma luz tão colorida e tão fluida que os objetos que toca / Os rochedos cor-de-rosa / O farol branco que os domina / As cores do semáforo parecem liquefeitas / E eis que agora eu sei o nome das montanhas que rodeiam essa baía maravilhosa.” (ver CENDRARS, 1976, p. 43).

sobretudo por seu trabalho de mediador, entre os modernistas impregnados de um nativismo ainda um tanto indefinido em 1922. (AMARAL, 1970, p. 2).

O nome de Cendrars na epígrafe dessa seção representa, portanto, uma marca do diálogo entre Brasil e França, que vem se estabelecendo há alguns séculos, marcando uma circulação cultural de mão dupla entre os dois países. De cá para lá, o exótico nunca deixou de encantar ou até mesmo assombrar os viajantes europeus, pouco importando se vieram para a América no século XVI ou no XX, embora o tempo dessa experiência possa ser um meio para uma compreensão mais profunda a respeito dessas relações. De lá para cá, um leque bastante amplo de possibilidades poéticas que alimenta(ra)m, pela via oswaldiana da antropofagia, o nosso lirismo e que, conforme esperamos, retornarão para novos diálogos por intermédio dessa antologia.

Em sua maioria, as epígrafes são dominadas por nomes europeus, reforçando a ideia do viajante europeu que se desloca para esse território mais ou menos desconhecido. Os autores das epígrafes, como já vimos, foram eles próprios viajantes, tendo contribuído, em graus distintos, para a construção de imagens brasileiras no imaginário europeu. Carvalho foi buscar, dentro do horizonte francês, pontos de contato que podem fornecer outras visões, a partir de outros momentos históricos, para além de seu próprio olhar de antologista/tradutor. Ele invoca, portanto, toda essa legião de exploradores que, já tendo pisado na “*île Brésil*”, podem contribuir com tantas perspectivas quantas forem possíveis. A partir dos contatos temáticos, mas não apenas, essas epígrafes marcam o assombro dos indivíduos diante dessa natureza tão diferente e tão selvagem, da floresta tropical e seus homens e mulheres autóctones que aí viviam, completamente alheios à civilização ocidental. Em um certo sentido, esse contato do europeu guarda um resquício de sonho, a possibilidade de antever a vida para além dos limites pré-estabelecidos da cultura de origem. De uma forma mais modesta, o trabalho de tradução na antologia pode funcionar de forma parecida. Carvalho parece querer reservar uma dose de descoberta, de assombro, de epifania, de possibilidade para o seu leitor francófono em potencial.

Retomando as funções da epígrafe, podemos notar que as citações selecionadas por Carvalho não explicam o título da antologia, mas projetam outros olhares, criando novas/outras possibilidades de diálogo em cada uma de suas seções. Esse leitor-viajante, dessa forma, não anda só, mas segue os passos de uma longa tradição de viajantes, da bagagem que recolheram e das projeções que deixaram as suas observações.

## 2.8 RECEPÇÃO DA ANTOLOGIA NA FRANÇA E NO BRASIL

Saindo agora do escopo dos paratextos, observaremos o epitexto e o material que se relaciona ao livro, guardando uma função de divulgação ou ainda de apreciação crítica e que pode, de alguma forma, influenciar a sua recepção. Em nossa pesquisa, pudemos perceber que, até meados de 2020, artigos a respeito da antologia foram publicados majoritariamente nos jornais e revistas literárias francesas, com exceção de alguns raros textos na imprensa brasileira. No âmbito acadêmico, até o início de 2020, a antologia ainda não havia sido objeto de um trabalho acadêmico de fôlego – lacuna que pretendemos começar a preencher com esta tese.

Observar o conjunto dessas publicações na imprensa é, segundo Rissardo (2015, p. 6), um dos termômetros que nos permitem avaliar a visibilidade e a provável recepção de uma obra brasileira no exterior. Nesse sentido, vale a pena investigar como o lançamento da antologia de Carvalho foi recebido na França, tendo sido objeto de resenhas e artigos críticos nos seguintes periódicos: *Le Monde* (PETILLON, 2013), *L'Humanité* (NICOLAS, 2012), *La Croix* (KÉCHICHIAN, 2012), *Libération* (CRISNAY, 2012), nas revistas *Magazine Littéraire* e *La Quinzaine Littéraire*. Também recebeu a atenção de blogs especializados em literatura ou em poesia, como o *Bois Brésil & Cie*, de Antoine Chareyre, pesquisador e tradutor de obras modernistas, como *Cocktails*, de Luís Aranha, *Poèmes modernistas*, de Sérgio Milliet, *Pathé-Baby*, de Alcântara Machado, *Parc Industriel*, de Pagu, e *Pauliceia desvairada*, de Mário de Andrade (ainda não publicado); o blog de Thierry Guinhut; e o portal literário *L'école des Lettres*. A lista completa dos artigos encontrados que tratam da antologia, ainda que seja apenas reproduzindo o *press release* da própria editora, encontra-se ao fim desta tese, em anexo, assim como os artigos na íntegra.

Além dos mencionados acima, outros veículos dedicaram ao menos um programa à divulgação da antologia, como a rádio France Culture em *Ça ryme à quoi*, que já mencionamos anteriormente, além da revista *Passages de Paris*, na qual publicou-se, ao lado da tradução, a entrevista com Max de Carvalho, também já explorada em seção anterior.

Apesar das linhas editoriais bastante distintas, todos os artigos publicados a respeito da antologia não pouparam elogios à empreitada de Chandeigne e de Carvalho. Na breve nota publicada pelo jornal *Le Monde*, tanto em seu suplemento literário, o *Le Monde des livres*, quanto em sua versão digital, recuperam-se os mesmos pontos do texto de apresentação, além de se louvar a sua dimensão “suntuosa [...] e inesgotável” (PETILLON, 2013). A jornalista também retoma o tema da viagem, empregando – com fez o próprio Carvalho em suas epígrafes – um nome mais familiar para os franceses, um dos poetas viajantes, Cendrars e o seu *Prose du Transsibérien*. A comparação se dá, principalmente, pelo tratamento do poeta a respeito dessas viagens intercontinentais, que nos

provocam uma espécie de transe poético. Da mesma forma que as citações que inauguram a seção “*Modernes*”, o nome de Cendrars funciona, para o público leitor francês, como uma ponte, apontando para os caminhos já previamente pavimentados entre as duas culturas e suas produções literárias. O Brasil, que fascinou e serviu de matéria-prima para o escritor e viajante francês, mostra-se, então, ao alcance do leitorado francófono pela via da tradução, revelando “a vitalidade criadora dessa poesia, em que transparece a exuberância e o esplendor da ilha Brasil” (PETILLON, 2013).

A resenha do jornal *L’Humanité*, assinada por Nicolas, é um pouco mais interessante do que a brevíssima nota publicada pelo *Le Monde*. Com o sugestivo título de “*Brésil, poésie d’un continent oublié*”, o jornalista inicia seu texto com uma surpreendente expressão de *mea culpa*:

Embora a poesia brasileira goze, na França, de uma enorme reputação, ela se baseia, em grande parte, na falta de conhecimento ou mesmo em mal-entendidos. Conhecemos somente alguns autores recentes, ligados à música, à literatura de cordel nordestina e alguns grandes nomes, como Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, talvez Mário Quintana ou Moacyr Felix. O resto, como podemos imaginar, é o resultado de clichês carregados de exotismo ou de um conhecimento limitado da poesia latino-americana ou, pelo contrário, considerando essa produção, até o século XIX, como a sombra projetada pela poesia portuguesa.<sup>102</sup> (NICOLAS, 2012).

Com essa afirmação, Nicolas critica a permanência dos estereótipos relacionados à literatura brasileira no sistema cultural francês. De um lado, essa realidade acaba influenciando diretamente aquilo que é traduzido para o francês, embora possamos perceber, nos últimos anos, um esforço contínuo por parte de uma parcela de agentes culturais menos voltada para o êxito comercial e mais preocupada com a circulação de uma diversidade cada vez maior de escritos e de autores brasileiros na França. Por outro lado, esse conjunto de estereótipos simbolicamente carregados e ainda bastante ativos no imaginário francês dificulta a recepção dessa literatura traduzida, fazendo com que, em muitos casos, parte da literatura brasileira traduzida na França tenha apenas uma tímida presença. Segundo Dantas (2017), em seu levantamento a respeito da literatura brasileira traduzida na França:

[s]e, por um lado, é possível afirmar que estamos avançando no sentido de uma maior difusão da literatura brasileira no exterior, por outro, não há muita razão para comemorar, pois o reconhecimento continua faltando. Com efeito, o que percebemos ao longo desta pesquisa é que a literatura brasileira permanece praticamente invisível na República Mundial das Letras. Pois não basta a obra ser publicada; é preciso, como afirma Bourdieu (1989-1990), que o processo social de produção de sentido, atribuição de valor e reconhecimento seja instituído. (DANTAS, 2017, p. 14).

<sup>102</sup> No original: “*Si la poésie brésilienne bénéficie en France d’une énorme réputation, celle-ci repose très largement sur une méconnaissance, voire un malentendu. On n’en connaît que quelques auteurs récents liés à la chanson, à la littérature de colportage (le « cordel » du Nordeste), et quelques grands noms, Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, éventuellement Mário Quintana ou Moacyr Felix. Le reste, on l’imagine, à coups de clichés chargés d’exotisme et d’une vague connaissance de la poésie latino-américaine, ou, au contraire, en la considérant, jusqu’au XIX<sup>e</sup> siècle, comme l’ombre portée de la poésie du Portugal.*”

Nicolas aponta que a literatura brasileira não pode mais ser encarada como uma extensão ou como a projeção da poesia portuguesa. Além disso, ele examina a constituição da antologia, passando do inevitável elogio sobre sua dimensão *titânica* ao fio condutor do projeto, que reúne, lado a lado, os cantos e mitos indígenas, a produção de poetas mais obscuros de séculos passados e vozes mais contemporâneas e familiares ao leitor de poesia brasileira traduzida, como, por exemplo, Drummond. Outro detalhe bastante importante é que, diferentemente da nota de Petillon, Nicolas não deixa de lembrar que se trata de uma obra de poesia traduzida, nomeando todos os tradutores envolvidos no projeto. Fechando sua resenha, o jornalista não deixa de fazer uma previsão sobre a sorte dessa publicação, confirmando o seu caráter de obra incontornável para os amantes do Brasil e de sua poesia – o que é, como já vimos, justamente um dos objetivos principais por trás desse projeto.

A nota publicada no jornal católico *La Croix*, escrita pelo crítico Patrick Kéchichian, também evoca a faceta monumental da antologia, porém procura deslocar o olhar do leitor para o trabalho de fundo dessa empreitada, mencionando a subjetividade que possivelmente delineou as escolhas efetuadas pelo antologista. Para o crítico, o volume de poesia brasileira “compreende efetivamente todos os territórios da poesia brasileira, da sua pré-história indígena até os dias de hoje”<sup>103</sup> (KÉCHICHIAN, 2012). Sobre essa última parte, ele comete um pequeno lapso: o volume em questão pretende preencher um vazio existente em relação à poesia brasileira traduzida no sistema cultural francês, segundo uma afirmação do próprio Michel Chandeigne (cf. NAULEAU; CARVALHO; CHANDEIGNE, 2013), sem, no entanto, estender-se à produção poética brasileira mais contemporânea – objeto de outras antologias, como a organizada por Flora Süssekind e traduzida por Patrick Quillier, *La poésie brésilienne aujourd’hui* (2011), e *Retendre la corde vocale: anthologie de la poésie brésilienne vivante* (2016), também traduzida por Quillier – ambas com trabalhos impressionantes de seleção e de tradução.

Apesar dessa pequena imprecisão, que ocorre também no artigo de Nicolas (2012)<sup>104</sup>, o curto artigo de Kéchichian é o único, dentre os textos analisados, que consagra algumas linhas ao aspecto tradutório da antologia em si, destacando uma afirmação de Max de Carvalho, retirada de seu prefácio e que funciona como uma explicitação dos procedimentos tanto de composição antológica quanto de tradução. O esforço tradutório, na antologia, seria de “oferecer flores vivas, ao leitor, e não coroas funerárias”<sup>105</sup> (KÉCHICHIAN, 2012). Essa antologia é vista, portanto, sob a ótica de um leitor exigente, que espera um trabalho que possa recriar, em língua francesa, a expressividade e o vigor da

<sup>103</sup> No original: “[L’ouvrage] embrasse en effet tous les territoires de la poésie brésilienne, depuis sa préhistoire indienne jusqu’à aujourd’hui.”

<sup>104</sup> Em seu artigo, Nicolas afirma: “[...] depuis les Amériendiens et les premiers jésuites jusqu’aux modernistes contemporains”, sendo “modernista contemporâneo” uma categoria possivelmente inédita em nossa poesia, e depois ainda diz que “[...] et retrouvant avec plaisir les grandes voix d’aujourd’hui.”

<sup>105</sup> No original: “Donner au lecteur des fleurs vivantes et non de couronnes funéraires [...]”



produção poética brasileira. Segundo esse crítico, o tradutor honrou sua proposta, tendo realizado um trabalho bem-sucedido.

Por sua vez, o artigo assinado pela crítica literária Louise de Crisnay, no jornal *Libération*, vai contra a brevidade dos textos observada até então, assemelhando-se aos dois artigos publicados nas revistas literárias, em termos de extensão.<sup>106</sup> O título, “*Brésil, terre de vers*”, já introduz um pequeno jogo, já que “*vers*” pode ser tanto verso quanto minhoca, com uma “*terre de vers*” poeticamente fértil.

Além disso, o artigo inicia-se com uma provocação oswaldiana, qualificando a antropofagia brasileira como “um moedor implacável das inibições mais sólidas”<sup>107</sup> (CRISNAY, 2012). Segundo essa crítica, o procedimento do modernismo brasileiro, “deglutindo, sem reservas, a herança estrangeira”<sup>108</sup> (CRISNAY, 2012), pode fornecer ao leitor francês uma chave de leitura mais produtiva para a antologia. Não se trata apenas de um simples passeio a um território estrangeiro, mas, sim, de um périplo exigente, tanto no espaço quanto no tempo, no qual o leitor francês poderia se entregar ao jogo da assimilação do Outro por intermédio da inédita reunião de quatro séculos de poesia brasileira. Como espaço de mediação entre o familiar e o desconhecido, tal experiência é proposta a partir de um “laboratório exótico” (CRISNAY, 2012). Embora o uso desse termo seja carregado de sentidos, talvez pudéssemos pensar que esse contato, antes de encerrar as expectativas de leitura em uma classificação já exaustivamente empregada, possa provocar um encontro. Ele guarda grande potencial de aprendizagem para o leitor-*flâneur*, desde que ele, assim como o próprio Carvalho, não poupe esforços para alcançar as vistas menos evidentes, para conseguir ir além da primeira camada – e mais evidente – do exotismo. Apesar do antologista-tradutor guiar o seu leitor a partir de um determinado recorte e de sua subjetividade, Crisnay não deixa de reconhecer também o potencial de liberdade, justamente em razão da organização do volume: poemas em ordem cronológica, com textos de acompanhamento restritos ao final, em sua maioria.

Em relação à seleção de atores, essa crítica destaca a presença de um grupo de poetas, “dos marginais inflexíveis, mas nem sempre necessariamente marginais” (CRISNAY, 2012), incluindo aí Sousândrade (e a sua “redescoberta” por Haroldo de Campos), Augusto dos Anjos e Ferreira Gullar. Ao lado desses nomes menos familiares do público francês, Carvalho inclui certas presenças incontornáveis, que já construíram sua fama literária no sistema cultural francês, embora o antologista se reserve o direito de escolher outros poemas, e não necessariamente os mais conhecidos.

<sup>106</sup> Esses textos podem ser conferidos, no original e em nossa tradução, na seção de Anexos desta tese.

<sup>107</sup> No original: “[...] *broyeur implacable des plus solides inhibitions*.”

<sup>108</sup> No original: “[...] *déglutir l’héritage étranger sans arrière-penser* [...]”

Além das resenhas já abordadas, duas importantes revistas literárias de ampla circulação também dedicaram críticas a respeito do lançamento da antologia da Chandeigne: *Magazine Littéraire*, com o artigo “*Luxuriance brésilienne*”, escrito por Jean-Yves Masson (2012), e *La Quinzaine Littéraire*, com o artigo “Retrato do Brasil poético”,<sup>109</sup> de Gilles Lapouge (2013). As duas publicações, assim como todos os outros textos, ressaltam o aspecto monumental da antologia, chamando atenção inclusive para a qualidade editorial do empreendimento: ambos elogiam o cuidado com a edição, sobretudo em relação à tipografia e à *mise en page*. Além disso, nenhum dos textos deixa de citar o esforço dos tradutores, Max de Carvalho, Magali de Carvalho<sup>110</sup> e Françoise Beaucamp.

Os dois artigos citam também as relações existentes entre as literaturas de Portugal e Brasil, aproveitando daquela imagem de uma sombra projetada pela literatura portuguesa, mencionada por Nicolas (2012). De um lado, Masson (2012) compara a fama literária dos dois países; enquanto a poesia portuguesa encontra um espaço relativamente estável no mercado editorial francês, graças sobretudo ao esforço de editoras independentes, como a La Différence, L’Escampette e a própria Chandeigne,<sup>111</sup> a literatura brasileira, com algumas notáveis exceções, “permanece ainda para os franceses, de modo geral, como um continente a ser explorado” (MASSON, 2012). Já Lapouge evoca o papel político bastante opressor de Portugal, tendo contribuído ativamente para a manutenção do atraso editorial de sua ex-colônia até o século XIX, em decorrência de uma série de proibições e sanções. Para esse jornalista, uma das grandes dificuldades ao se realizar uma coletânea brasileira desses anos iniciais é precisamente a ausência de textos impressos, de florilégios já editados na própria época, obrigando, assim, o pesquisador a recorrer a toda sorte de fontes primárias para encontrar os poemas. Nesse sentido, Lapouge destaca o trabalho de Carvalho, que evitou fundamentar a organização de seu volume a partir das datas de nascimento ou de morte dos poetas, preferindo “operar [...] relações fundadas a partir de afinidades mais sutis” (LAPOUGE, 2013). O antologista seria, segundo o jornalista, mais poeta do que professor, preferindo dispor os poemas de forma mais livre, sem assumir necessariamente uma posição didática diante de seu público. Contudo, para o crítico, essa escolha pode talvez desorientar o leitor, principalmente diante de um aparato crítico relativamente modesto, composto por 17 páginas de notas. Note-se que é uma escolha editorial bastante distinta, por exemplo, da Pléiade, editora que, num extremo oposto, poderia acrescentar,

<sup>109</sup> Esse artigo da *La Quinzaine* não se encontra disponível em versão *online*. Entretanto, ele foi replicado e traduzido para o jornal *O Estado de S. Paulo*, a fonte consultada.

<sup>110</sup> Masson, no entanto, omite o nome de Magali, reservando-lhe apenas a menção enquanto “esposa de Carvalho”. Nesse ponto, poderíamos discorrer longamente sobre outras formas de invisibilização do trabalho de tradução – ou de tradutoras, no caso –, mas isto já seria objeto para uma segunda tese.

<sup>111</sup> Inclusive, o catálogo da Chandeigne parece apontar, mais recentemente, para um interesse renovado pela literatura portuguesa. Enquanto várias traduções dessa literatura foram publicadas a partir de 2012, não houve um único lançamento de literatura brasileira desde então.

segundo a estimativa do jornalista, mais de três mil páginas de material paratextual. Vale lembrar que, embora procure estabelecer uma espécie de campo mínimo para a historiografia da poesia brasileira em língua francesa, o projeto antológico da Chandeigne não pretende criar uma edição erudita, crítica. Trata-se de afirmar uma presença, abrir um caminho, começar uma conversa, não esgotar todas as possibilidades em uma única publicação. No entanto, para que a recepção, a crítica e, talvez, a consagração de uma determinada produção literária em outro sistema possa acontecer, é necessário que esses textos existam, de fato, tenham sido traduzidos e, mais importante, estejam efetivamente disponíveis para os leitores (cf. DANTAS, 2017).

Este segundo capítulo, graças à análise dos elementos paratextuais e também do projeto antológico, pretendeu evidenciar o projeto editorial da antologia, coerente e alinhado com a vocação da Chandeigne. Partindo do *locus exoticus* – construção familiar do Brasil no sistema cultural francês –, o aparato paratextual construído/sugerido por Carvalho vai, progressivamente, fornecendo novas informações que podem possibilitar a revisitação das representações, mesmo as mais cristalizadas, a respeito do Brasil e de sua poesia. Como a antologia engloba quatro séculos de produção poética, o leitor tem a oportunidade de atravessar esse território poético, balizado, de tempos em tempos, por vozes e referências conhecidas e uma recorrência de motivos e de temas – as notas obcecantes de Carvalho, sobre as quais já discutimos anteriormente. Até aqui, pudemos perceber que, de fato, o volume apresenta-se como uma proposta de (re)conhecimento de *La poésie du Brésil*, sendo que o território geográfico constitui um dos eixos estruturantes mais importantes da antologia, o que, no entanto, não inviabiliza a concorrência de outras questões, de cunho estético, na sua composição. Na sequência, observaremos mais atentamente a construção da antologia, seus autores e poemas, para, posteriormente, determo-nos na seção “*Modernes*” e na sua representação do modernismo poético brasileiro.

### 3 QUAL POESIA BRASILEIRA EM *LA POÉSIE DU BRÉSIL*?

Neste capítulo, em um primeiro momento, construiremos um histórico das antologias de poesia brasileira já publicadas em língua francesa, desde o final do século XIX até a primeira década dos anos 2000, cuja bibliografia completa pode ser consultada, como referência, na seção de apêndices desta tese. Interessa-nos, neste ponto, compreender qual é o cânone da poesia brasileira construído por essas antologias – que compõe o terreno sobre o qual se constrói *La poésie du Brésil* – e de que forma ele dialoga com o cânone no Brasil.

Em seguida, passaremos à antologia de Carvalho, procurando compreender quais são os critérios de seleção – de poetas e de poemas – operantes na construção da antologia e como esse conjunto dialoga com o cânone da poesia brasileira na França. Veremos que, a partir desses critérios de seleção, tanto formais quanto temáticos, encontraremos um recorte bastante específico da poesia brasileira e, especialmente, da produção modernista de primeira hora, que será foco de nossas análises no quarto capítulo desta tese.

#### 3.1 O PAPEL DA ANTOLOGIA

*“Uma antologia poética [...] no es sólo una opción estética, teórica, crítica o literaria, sino que precisamente por serio es, ante todo, una opción política.”*  
(FERRARI, 2008, p. 13)

Como vimos em nosso segundo capítulo, Carvalho tem uma posição bastante informada a respeito de seu trabalho enquanto antologista – a sua função, as suas dificuldades, os seus limites. Embora isso nos ajude a compreender aspectos mais específicos relacionados a *La poésie du Brésil*, vale dedicar, antes de observar o histórico das antologias de poesia brasileira publicadas na França, uma certa atenção à questão do fazer antológico.

Definida por Serrani (2009) como um “gênero paradigmático da escrita compilada”, as antologias – e tudo aquilo que engloba a sua confecção e a sua posição dentro de um determinado sistema literário – parecem constituir um caso exemplar em que podemos observar como se dá a manipulação e a reescrita nesse campo. Segundo Lefevere:

Produzindo traduções, histórias literárias ou suas próprias compilações mais compactas, obras de referência, antologias, críticas ou edições, os reescretores adaptam, manipulam os originais com os quais trabalham até um certo ponto, geralmente para adequá-los à corrente

ou a uma das correntes ideológicas ou poetológicas dominantes de sua época.<sup>112</sup> (LEFEVERE, 1992, p. 8).

A antologia é, em sua essência, fruto desse trabalho de reescrita e de manipulação, uma vez que, de modo geral, ela não existe no sistema de origem, compondo um conjunto que responde a certas demandas – ou preencher alguma lacuna, conforme Toury (1995), a respeito de novas traduções – e projetar uma imagem, criando representações que não são, necessariamente, as mesmas no(s) sistema(s) de origem. O antologista, ao selecionar aqueles textos que vão – e, consequentemente, os que não vão – compor o seu compilado, dialoga com o cânone (ou um cânone possível), com sua afirmação, sua problematização, sua negação – ou tudo isso ao mesmo tempo, em medidas distintas. Lefevere reforça esse papel do antologista enquanto “reescritor”, pois ele seria o responsável por “criar as imagens de um(a) autor(a), de uma obra, de um período, de um gênero, eventualmente até mesmo de toda uma literatura”<sup>113</sup> (LEFEVERE, 1992, p. 5).

No caso de uma antologia de poesia traduzida, essa manipulação é duplamente constituída. De um lado, cria-se, reforça-se ou modifica-se uma imagem dessa produção – que nunca deixa de se relacionar com certas expectativas do seu público-alvo – através da inserção, da promoção e da divulgação dessa poesia; do outro, segundo Hermans (1985, p. 11), “toda tradução implicaria em um grau de manipulação do texto-fonte para um determinado propósito”.<sup>114</sup> Nesse sentido, somente após observarmos qual é o cânone estabelecido pelas antologias francesas – e também o cânone da poesia no Brasil – é que poderemos compreender qual é a relação que a escolha dos poemas traduzidos por Carvalho estabelece com esse cânone.

Em razão de sua natureza e de sua relação com a tradução, a antologia se apresenta, sem sombra de dúvida, como um gênero bastante singular. Para Lefevere (1992, p. 4), tanto a antologização quanto a tradução – além da edição, da compilação de histórias e de obras de referência – foram consideradas, durante muito tempo, como formas de reescrita de “baixo nível”, realizadas por leitores não profissionais, caracterizando atividades auxiliares. Valéry Larbaud (2001), na primeira metade do século XX, ainda reivindicava uma posição menos marginalizada, tanto para a tradução, que considerava como uma verdadeira arte, quanto para a antologização, que estava a serviço da formação de uma erudição. Apesar do reconhecimento tardio desse gênero (cf.

<sup>112</sup> No original: “*whether they produce translations, literary histories or their more compact spin-offs, reference works, anthologies, criticism, or editions, rewriters adapt, manipulate the originals they work with to some extent, usually to make the fit in with the dominant, or one of the dominant ideological and poetological currents of their time.*” (LEFEVERE, 1992, p. 8).

<sup>113</sup> No original: “*[rewriters] created images of a writer, a work, a period, a genre, sometimes even a whole literature [...].*”

<sup>114</sup> No original: “*all translation implies a degree of manipulation of the source text for a certain purpose*”. (HERMANS, 1985, p. 11, tradução nossa).

LEFEVERE, 1995), Serrani (2009, p. 225) afirma que as antologias tiveram papel fundamental nas práticas letradas de várias gerações de leitores, seja na representação das diversas literaturas nacionais e em suas múltiplas relações com o cânone – de criação, de confirmação, de transformação, de reformulação –, seja nas possibilidades de diálogo com a crítica ou com a cultura de um determinado sistema literário.

Além de constituir um objeto privilegiado para observar as diversas relações que a literatura estabelece com o mundo, Ferrari (2008, p. 10) afirma que é possível estabelecer uma incidência direta das antologias na conformação de uma história literária. Ora, em casos nos quais a poesia apresentasse majoritariamente por intermédio de volumes antológicos – justamente a situação da poesia brasileira em tradução na França –, não nos parece estranho pensar que é esse conjunto que acaba construindo a história literária dessa produção. Dessa forma, não podemos perder de vista que toda antologia poética, enquanto construção intelectual coordenada por um ou mais indivíduos e orientada a partir de uma visão estética, teórica, crítica, literária e mesmo política, atua, portanto, como uma manobra/um esforço de canonização. Podemos lembrar aqui, a título de ilustração, as múltiplas imagens de África propostas pelos seus antologistas (LEFEVERE, 1995) e a imagem brasileira, além de e. e. cummings como um poeta muito mais experimental em tradução do que no original (BRITTO, 2016, p. 26). Graças a esse trabalho autorreflexivo, Mavrodin (2001, p. 6) afirma que as antologias podem se constituir enquanto obra crítica, contribuindo para a renovação de uma leitura, rompendo exegeses historicamente petrificadas e que podem criar obstáculos a uma atualização realmente viva da literatura. Nesse ponto, reconhecemos a posição de Carvalho, quando afirma querer, a partir da tradução dos poemas brasileiros, recriar flores vivas, e não produzir coroas funerárias. Esse princípio incide, pois, não apenas no modo de traduzir, mas também na própria seleção do conjunto de poemas.

Carvalho parece operar no sentido de construir uma antologia de fato, e não apenas uma coletânea de textos poéticos. Embora pareçam termos sinônimos, há uma diferença importante apontada por Torres (2016, p. 17):

Sobre a diferença entre antologia e coletânea, fui ao dicionário. Sabia de antemão que em muitos casos classificam de “antologia” o que na verdade é “coletânea”. Existe uma sutil diferença entre os dois conceitos. Segundo o Houaiss, há 4 acepções para “antologia”. A primeira, no contexto da botânica, é um singelo “estudo das flores”. [...] Já a segunda faz um pouco mais de sentido: “coleção de flores escolhidas; florilégio.” A terceira é a “coleção de textos em prosa e/ou verso, geralmente de autores consagrados, organizados segundo tema, época, autoria etc.”. E a quarta só retoma a 3ª: “livro que contém essa coleção”. (TORRES, 2016, p. 17).

Apesar de tanto a antologia quanto a coletânea serem construídas a partir do recorte e da reunião de textos variados, parece-nos que a primeira teria, por vontade de seu organizador, uma intenção consciente de criação de uma unidade coerente – de um ato de liberdade artística, de autoria,



e não de elaboração de um inventário (MAVRODIN, 2001, p. 5). Embora resulte da justaposição de textos e de autores, mantendo ainda sua natureza fragmentária, uma antologia aponta para uma série de relações intertextuais entre as suas diferentes partes, cada texto dialogando com o outro, criando ecos de leitura e relações que dificilmente seriam feitas caso essa aproximação não tivesse sido realizada. Para Mavrodin, “[...] os textos apresentados em conjunto, semelhantes e, no entanto, distintos, exibem de forma mais eficaz, graças justamente a esse contraste, suas linhas de força que justificam sua re-união, que é produtiva e geradora de inúmeras possibilidades de leitura” (MAVRODIN, 2001, p. 5).

Dessa forma, o conjunto deve ter, idealmente, o mesmo grau de validade e de autonomia das obras que o constituíram, carregando a sua própria função crítica e sua própria poética. A antologia ideal, para Mavrodin (2001, p. 5), seria aquela que, a partir de sua nova coerência e unidade, pudesse borrar os traços relacionados a sua seleção – que, no entanto, são parte constituinte de sua realização. Isso, contudo, não é possível nem mesmo nos projetos mais bem-sucedidos, uma vez que sempre permanece algo heterogêneo em razão da natureza fragmentária da antologia, do artifício que pressupõe a sua existência. Para Chartier (2014, p. 125), entretanto, essa heterogeneidade, longe de ser um defeito, é justamente o grande traço distintivo do gênero antológico.

### 3.2 ANTOLOGIAS DE POESIA BRASILEIRA NA FRANÇA

Se, como afirma Ferrari (2008, p. 10), a história da poesia espanhola na década de 1990 é, em grande medida, a história de suas antologias, parece-nos possível fazer a mesma relação com a poesia brasileira traduzida para o francês. Para compreender melhor em qual cenário se insere o volume de Carvalho, é pertinente examinar, ainda que brevemente, quais foram as antologias publicadas na França e que tipo de cânone elas criam.

No quadro abaixo, encontramos uma lista dessas publicações, incluindo também, para além dos volumes dedicados exclusivamente à poesia brasileira, antologias de poesia ibero-americana, como as de Darmangeat e Bastos (1947) e de Onis (1956), e uma de literatura brasileira no geral, mas que reserva um número significativo de páginas à poesia, como os florilégios de Wolf (1863) e Orban (1913). Ao final do trabalho, há um quadro mais completo, que inclui um levantamento, das antologias destacadas abaixo em negrito, dos poetas traduzidos e seus poemas.

QUADRO 5 - ANTOLOGIAS (EM LIVRO)<sup>115</sup> DE POESIA BRASILEIRA PUBLICADAS EM LÍNGUA FRANCESA

<i>Le Brésil littéraire</i> <sup>116</sup> (1863)	Ferdinand Wolf
<i>La poésie au Brésil</i> <sup>117</sup> (1885)	Melo Morais Filho (org.), Émile Allain (trad.)
<i>Anthologie des poètes brésiliens</i> (1912)	Hippolyte Pujol
<i>Littérature brésilienne</i> (1914)	Victor Orban
<i>Poésie brésilienne</i> (1922)	Victor Orban
<i>La poésie brésilienne</i> <sup>118</sup> (1941)	Henri de Lauteuil (org./trad.)
<i>Introduction à la poésie ibéro-américaine</i> (1947)	Pierre Darmangeat (org.) e António Dias Tavares Bastos (trad.)
<i>Anthologie de la poésie brésilienne contemporaine</i> (1954)	António Dias Tavares Bastos (org.)
<i>Anthologie de la poésie ibéro-américaine</i> (1956)	Federico Onis (org./trad.)
<i>La poésie brésilienne contemporaine</i> <sup>119</sup> (1966)	António Dias Tavares Bastos (org./trad.)
<i>Poésies du Brésil</i> (1972)	Noële e André Piot (org./trad.)
<i>Poèmes du Brésil</i> <sup>120</sup> (1985)	Bernard Lorraine (org./trad.)
<i>Anthologie de la nouvelle poésie brésilienne</i> (1988)	Serge Bourgéa (org.), Marcella Mortara et al. (trad.)
<i>Anthologie de la poésie brésilienne</i> (1998)	Renata Pallottini (org.), Isabel Meyrelles (trad.)
<i>Anthologie de la poésie romantique brésilienne</i> <sup>121</sup> (2002)	Izabel Carneiro (org.), A. Álvares de Azevedo, Didier Lamaison e Cécile Tricoire (trad.)
<i>Grandes voix de la poésie brésilienne</i> <sup>122</sup> (2005)	Jean-Pierre Rousseau
<i>La poésie brésilienne aujourd'hui</i> (2011)	Flora Sússekkind (org.), Patrick Quillier (trad.)
<i>La poésie du Brésil</i> (2012)	Max de Carvalho (org./trad.) – Magali de Carvalho e Françoise Beaucamp <sup>123</sup>
<i>La poésie du football brésilien (épinicie pour le pays des palmeraies)</i> (2014)	Max de Carvalho (org./trad.)
<i>Retendre la corde vocale</i> (2016)	Patrick Quillier (org./trad.)

Fonte: A autora

Nesse quadro, não incluímos as antologias publicadas pela Yvelinéditions,<sup>124</sup> em razão da pouca repercussão crítica desse conjunto, além de uma grande dificuldade de acesso às obras no

<sup>115</sup> Para a elaboração do quadro acima, consideramos unicamente as antologias publicadas sob a forma de livro. Outras publicações, como revistas ou números temáticos, não foram consideradas em razão de sua natureza mais efêmera. Consultamos os acervos da Bibliothèque nationale de France, de bibliotecas universitárias na França e no Brasil, catálogos de editoras de grande, médio e pequeno porte, além do portal *Index Translatorium*, da Unesco.

<sup>116</sup> A antologia de Wolf, embora apresente um texto bastante completo sobre a historiografia da literatura brasileira, não traz traduções, apenas uma seleção de excertos literários em português. Apesar disso, incluímos essa antologia em nosso levantamento pois parece haver uma correspondência entre essa antologia e as antologias seguintes, já com poemas traduzidos.

<sup>117</sup> Antologia brasileira traduzida na íntegra para o francês.

<sup>118</sup> Antologia que se encontra indisponível nas bibliotecas brasileiras e francesas, assim como em livrarias e sebos.

<sup>119</sup> Trata-se de uma reedição do volume de 1954, com atualizações sobretudo das notas biobibliográficas.

<sup>120</sup> Outro volume ao qual não tivemos acesso.

<sup>121</sup> Com base na antologia homônima de Alexei Bueno.

<sup>122</sup> Não consta na Bibliothèque nationale de France, em bibliotecas universitárias francesas ou repositórios de bibliotecas universitárias brasileiras. Tentou-se contato com a editora, mas sem retorno.

<sup>123</sup> Como já dissemos anteriormente, embora o volume de Carvalho tenha sido traduzido majoritariamente por ele próprio, outros tradutores e tradutoras também contam com traduções – inclusive com traduções excepcionais, como é o caso da tradução de “Morte no avião”, de Drummond, por Ariane Witkowski, e “Educação pela pedra”, de João Cabral de Melo Neto, por Patrick Quillier.

<sup>124</sup> *L'essence de la poésie* (2010), *Les poètes brésiliens à Paris* (2011), *Rio en scène* (2013), *São Paulo en scène* (2013), *L'indiscutable talent des écrivaines brésiliennes* (2012), *Les plus beaux horizons de la poésie et de la prose* (2013), *Le grand show des écrivaines brésiliennes* (2011) e *Écrivains contemporains du Minas Gerais* (2011).

Brasil. Ressaltamos, porém, que se trata de uma lacuna deste trabalho, e a observação cuidadosa desse conjunto de publicações, relacionada com a figura da agente cultural Diva Pavesi, poderia nos ajudar a pensar sobre a inserção e a circulação de nomes de poetas contemporâneos de fora do cânone brasileiro no sistema literário francês – ainda que sob a forma de edições autofinanciadas.

Como podemos perceber em nosso quadro 5, há uma certa regularidade de publicação de antologias de poesia brasileira, com notável crescimento principalmente a partir dos anos 1940. Esses volumes vão construindo, progressivamente, uma imagem da poesia brasileira: algo da poesia árcade, Cláudio Manuel da Costa (4)<sup>125</sup>; algo dos parnasianos, Alberto de Oliveira (5), Olavo Bilac (6); vários românticos, como Álvares de Azevedo (8), Castro Alves (7), Casimiro de Abreu (6); Fagundes Varela (6); Gonçalves Dias (8); o Modernismo, em diferentes momentos, com Carlos Drummond de Andrade (7), João Cabral de Melo Neto (5), Cecília Meireles (5), Jorge de Lima (5), Manuel Bandeira (5). De certa forma, o cânone da poesia brasileira é representado nesses volumes. Além disso, observando o conjunto das antologias, podemos perceber que há um movimento de mão dupla: o resgate de nomes do passado, pouco conhecidos ou pouco traduzidos, a apresentação de nomes mais recentes, também pouco conhecidos ou pouco traduzidos. Quando Carvalho encerra sua antologia com a produção de poetas nascidos até meados dos anos 1930, podemos perceber que ele procura criar espaço para aquilo que fora excluído anteriormente, além de pavimentar o caminho para outros volumes que dediquem à poesia moderna e contemporânea – o que, como já vimos, é de fato uma movimentação que tem acontecido no mercado editorial francês até a primeira metade dos anos 2010.

Além das antologias, foi publicado recentemente *Poèmes de la mémoire et autres mouvements*, de Conceição Evaristo, pela Des Femmes, traduzido por Rose Mary Osorio e Pierre Grouix. Esperava-se, para 2019, a publicação de *Pauliceia Desvairada*, de Mário de Andrade, traduzido por Antoine Chareyre – talvez o maior divulgador do modernismo brasileiro atualmente na França, tradutor e divulgador das obras de Oswald de Andrade, Luís Aranha, Sérgio Milliet, Alcântara Machado e Patrícia Galvão, com sua excelente tradução de *Parque industrial*. No entanto, até o momento, nenhuma notícia a respeito do lançamento de *Pauliceia*.

Além disso, entre a antologia de Pujol (1912) e a de Quillier (2016), podemos notar, claramente, a mudança nos modos de traduzir poesia; enquanto, no primeiro caso, havia muito pouca preocupação com os aspectos formais – sonetos, por exemplo, eram traduzidos com quatro blocos semânticos, mas sem um trabalho de buscar efeitos estéticos correspondentes –, no segundo, já podemos ver, em diversos casos, o tradutor atuando criativamente, procurando transpor, para a língua

<sup>125</sup> O número entre parênteses corresponde ao número de antologias em que esse poeta aparece. Essa informação pode ser conferida ao final deste trabalho, nas tabelas que sintetizam o número de poemas por poeta e por antologia.

estrangeira, os efeitos poéticos do original. Um exemplo do trabalho extraordinário de Quillier é a tradução do poema “*Poçível*”, de Cuti. O tradutor, extremamente atento à questão racial que atravessa toda a produção desse poeta, opta pela construção “*peau-cible*”, que recupera a sonoridade, a estranheza da grafia, adicionando uma poderosa camada de sentido que continua repercutindo – em 2019, no álbum “AmarElo”, o rapper Emicida canta, criando um paralelo com o poema “*Ismália*”, o seguinte verso: “existe a pele alva e a pele alvo”. Tradução certeira de Quillier.

### 3.3 LA POÉSIE DU BRÉSIL: POETAS E POEMAS

A antologia de Carvalho recobre um período bastante extenso, estendendo-se de uma breve amostra sobrevivente da poesia indígena pré-cabralina até a produção de poetas nascidos até o ano de 1936. A escolha do organizador por esses dois marcos, o início e o fim da antologia, merece atenção redobrada, mostrando-se muito significativa. Ao iniciar seu volume com a seção “*Les immémoriaux*”, incluindo “*Trois mythes des Indiens du Xingu*”, “*Chants et charmes d’amour indiens*” e “*Deux chants de chamans*”, ele realiza um gesto potente, propondo uma alternativa narrativa para o desenvolvimento da poesia nacional e extrapolando uma proposta mais tradicionalmente apresentada, que simplesmente alinha o nascimento dessa produção à chegada portuguesa no território brasileiro. Vale lembrar, no entanto, que esse tipo de opção já havia sido realizado anteriormente, ainda que de forma muito mais pontual, na *Anthologie de la poésie ibéro-américaine*, de Federico de Onis, que contém um poema intitulado “*Chanson du Génie-de-la-forêt*”, atribuído aos indígenas da etnia Paresi. De qualquer forma, o deslocamento operado por Carvalho, misto de descoberta e de resgate, somado à leitura posterior da poesia dos anos 1920, lança luz sobre uma série de questões centrais para a produção modernista desse período, como veremos mais adiante.

O ponto de partida representa um gesto significativo em relação à forma de compreender a própria história da literatura brasileira, uma vez que Carvalho convida seu leitor a questionar, a um só tempo, a noção de literatura – as obras indígenas são mitos e cantos – e a própria noção de nacionalidade. Já o ponto final da antologia, apesar de parecer bastante pragmático, oferece-nos também algumas informações interessantes a respeito de uma certa mudança no estatuto da literatura brasileira no sistema literário francês. Carvalho afirma que, em razão do tamanho bastante alentado do volume, acabou deixando de fora aproximadamente sessenta poetas já traduzidos, a maioria pertencente aos séculos XIX e XX (cf. AUDIGIER; CARVALHO, 2015).

Tendo delimitado as fronteiras da antologia, outra questão essencial que se impõe é a sua organização. Nesse ponto, Carvalho (2012, p. 13) opta por respeitar, de forma moderada, uma

sequência cronológica, embora faça isso dentro das seções sem se ater a pontos como data de nascimento ou de morte dos poetas antologizados – aspecto positivo para alguns críticos e resenhistas, como Lapouge (2013). Além disso, o antologista também lança mão das correntes ou tendências literárias, seguindo certas perspectivas da historiografia da literatura brasileira – como é o caso, por exemplo, da poesia barroca que, seguindo a proposta de Candido<sup>126</sup>, é acomodada na seção “*Origines*”. No entanto, em certos momentos de transição, como o final do século XVIII e início do XIX, Carvalho afirma que “estava determinado a operar aproximações baseadas em alguma afinidade mais sutil, correspondências declaradas ou secretas, conivências latentes”<sup>127</sup> (CARVALHO, 2012, p. 13, tradução nossa), como faz, por exemplo, ao incluir Gilka Machado na seção “*Pré-Modernistes*”, nome de difícil inscrição em algum rótulo literário.

A partir dessa estrutura geral, o antologista/tradutor afirma que buscou fazer uma seleção crítica, evitando incluir incautamente poetas ou poemas somente por serem “antologizáveis” ou excluir nomes que fossem mais obscuros até mesmo para leitores experientes de poesia brasileira. Podemos encontrar, por exemplo, nomes como Bernardo Vieira Ravasco, cuja obra poética encontra-se praticamente inacessível (cf. PUNTONI, 2015, p. 3), Rita Joana de Souza, que teria sido a primeira poeta brasileira (DEL PRIORE, 2006, p. 162), ou ainda Bárbara Heliodora, também poeta pioneira e nome importante da Inconfidência mineira, cujos versos permaneceram apenas em antologias e, em muitos casos, atribuídos ao seu marido, Alvarenga Peixoto – é o caso do *Parnaso Brasileiro* (1831), organizado por Januário da Cunha Barbosa e o compilado *Obras poéticas* (1865), de Norberto de Souza, que lhe atribui somente “Conselhos a meus filhos”. Às mulheres, aliás, reserva-se um espaço bastante marginal até chegarmos à seção “*Modernes*”, fato que diz respeito não a essa antologia em especial, mas ao espaço reservado às mulheres no cânone em geral – o que se reflete igualmente no volume bastante reduzido de poemas de poetas mulheres<sup>128</sup> incluídos no conjunto de antologias de poesia brasileira traduzida. Sobre essa questão, Carvalho afirma que a inclusão do nome de Rita Joana de Souza em seu volume, mesmo que não tenha restado nenhum indício de sua produção poética, assinala, justamente em razão desse inesperado espaço em branco, o primeiro desaparecimento – de muitos outros, possivelmente – da poesia de autoria de mulheres no Brasil (cf. CARVALHO, 2012, p. 1480).

No capítulo anterior, comentamos que o volume de Carvalho parece propor uma poesia do território, partindo, por vezes, da natureza como questão temática principal. No entanto, essas

<sup>126</sup> Ver CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. Rio de Janeiro, Belo Horizonte: Itatiaia, 2000. (A primeira edição é de 1975).

<sup>127</sup> No original: “*J’étais déterminé à opérer des rapprochements fondés sur quelque affinité plus subtile, des correspondances déclarées ou secrètes, des connivences latentes.*”

<sup>128</sup> Preferimos denominar poetas mulheres e não poetisas. Além disso, partimos de uma posição crítica que recusa o rótulo de poesia ou autoria feminina, apesar do uso generalizado mesmo em trabalhos de crítica feminista.

pequenas escolhas do antologista/tradutor apontam um gesto consciente de acrescentar camadas mais sutis, com outros pontos de vista, à arquitetura geral do volume. Nesse sentido, não nos resta nenhuma dúvida de que estamos diante de uma antologia de fato, não de uma coletânea de poemas organizada à guisa de história literária. Há uma intenção clara de criar um conjunto que, embora estruturalmente fragmentário, seja suficientemente coerente para desenhar uma paisagem, acrescentando, eventualmente, alguns pequenos pontos fora da curva.

Para uma visão geral do buquê poético elaborado por Carvalho, apresentamos, na sequência, um quadro que inclui os poetas selecionados, sua data de nascimento e de morte, conforme constam nas notícias biobibliográficas do volume antológico, e os poemas selecionados. Um segundo quadro, mais completo, compreendendo os títulos dos poemas, no original e na tradução francesa, assim como o nome do tradutor, naqueles casos em que não foram traduzidos por Carvalho, e uma observação sobre as notas de fim relacionadas a cada poema, encontra-se ao final deste trabalho.

QUADRO 6 - SEÇÕES, POETAS E POEMAS

<i>“Les immémoriaux”</i>	Produção do Xingu (coletada no século XX)	n/c	Sem título “O primeiro quarup, a festa dos mortos” “Kuát e iaê: a conquista do dia” “A casa da noite”
	Produção indígena (coletada nos séculos XVI e XIX)		Sem título “ <i>Canindé amarelo...</i> ” “Peixe grande estou com fome...” “Cobrinha, um momento para...” “À lua nova” “À lua cheia” “à Rudá” “Não quer o uma mulher que tenha...” “Quando me vires sem vida...” “Vamos dançar sabiá?” “Vamos dançar, Mandu Çarará?” “Acalanto” “Te mandei um passarinho” “Canção carajá”
	Produção Kadiwéu (coletada no século XX)	n/c	Sem título “Canto de Vicença” “A criadora do mundo”
<i>“Origines”</i>	José de Anchieta	(1534-1597)	“Veio um grande chefe...” “Ao santíssimo sacramento” “Em Deus, meu criador” “A viagem está acabada...” “Vi-me agora num espelho...”
	Bento Teixeira	(1561?-1600)	“Prosopopeia” “Descrição do Recife de Pernambuco”
	Ambrósio Fernandes Brandão (autoria atribuída)	(1555?- início do século XVII)	“Diálogos das grandezas do Brasil”
	Bernardo Vieira Ravasco	1617-1697	“Oitavas glosadas ao soneto”



	Gregório de Matos	(1633?-1696)	<p>“Há uma coisa como estar em São Francisco...”</p> <p>“A cada canto um grande conselheiro”</p> <p>“Descrição da cidade de Sergipe”</p> <p>“Carregado de mim ando no mundo...”</p> <p>“Pequei, Senhor, mas não porque hei pecado...”</p> <p>“Que és terra Homem, e em terra hás de tornar-te...”</p> <p>“A Cristo S. N. Crucificado estando o poeta na última hora de sua vida”</p>
	Eusébio de Matos (Frei Eusébio da Soledade)	(1629-1692)	“À rosa”
	Manuel Botelho de Oliveira	(1636-1711)	<p>“Navegação amorosa”</p> <p>“Pesca amorosa”</p> <p>“A um clarim tocando no silêncio da noite”</p> <p>“À Ilha da Maré termo desta cidade Bahia”</p>
	Nuno Marques Pereira	(1652-1728)	“Romance”
	Sebastião da Rocha Pita	(1660-1738)	“Do Novo Mundo...”
	Alexandre de Gusmão	(1695-1753)	“Do Novo Mundo...”
	Rita Joana de Souza	(1696-1718)	
	Manuel de Santa Maria Itaparica	(1704-1768?)	“Descrição da ilha de Itaparica, termo da cidade da Bahia (Canto heroico)”
	Antônio José da Silva	(1705-1739)	“Glosa”
	Santa Rita Durão	(1722-1784)	<p>“Há do ameno jardim na vasta entrada...”</p> <p>“Das flores naturais pelo ar brilhante”</p>
“Arcadisme”	Cláudio Manuel da Costa	(1729-1789)	<p>“Brandas ribeiras, quanto estou contente...”</p> <p>“Onde estou? Este sítio desconheço...”</p> <p>“Este é o rio, a montanha é esta...”</p> <p>“Aquele cinta azul, que o céu estende...”</p> <p>“Corino, vai buscar aquela ovelha...”</p> <p>“Apressa-te a toca o caminhante...”</p>
	Basílio da Gama	(1741-1795)	Excertos de <i>O Uruguai</i> (“Deixados os quartéis, enfim partimos...”, “Depois de haver marchado muitos dias...”, “Foram ganhando e descobrindo terra...”)
	Alvarenga Peixoto	(1744-1792)	<p>“Por mais que os alvos cornos curve a Lua...”</p> <p>“Ao mundo esconde o Sol seus resplendores...”</p> <p>“Bárbara bela, do Norte estrela...”</p>
	Bárbara Heliodora	(1759-1819?)	“Amada filha, é já chegado o dia...”
	Tomás Antônio Gonzaga	(1744-1810?)	Excertos de <i>Marília de Dirceu</i> (“Acaso são estes...”, “Minha bela Marília, tudo passa...”, “A minha amada...”, “Tu não verás, Marília, cem cativos...”)

<i>“Pré-romantiques”</i>	Manuel Inácio da Silva Alvarenga	(1749-1814)	Excertos de <i>Glaura</i> (“Suave fonte pura...”, “Driade, tu que habitas amorosa...”, “Neste áspero rochedo...”, “No ramo da mangueira venturosa...”, “Suave Agosto as verdes laranjeiras...”, “Não desprezes, ó Glaura, entre estas flores...”, “Não tardes, bela Glaura”)
	Domingos Caldas Barbosa	(1738-1800)	“A ternura brasileira” “Doçura de amor”
	Frei Francisco de São Carlos	(1763-1829)	“A assumpção”
	Souza Caldas	(1762-1814)	“Salmo I, de Davi” “A imortalidade da alma”
	Manuel Caetano de Almeida e Albuquerque	(1753-1834)	“Soneto” “A um amigo ausente, estabelecido em Lisboa, que deixou de lhe escrever”
	José Bonifácio de Andrada e Silva	(1763-1838)	“Ser e não ser” “A primavera”
	José Elói Ottoni	(1764-1851)	“Era um sítio de rosas matizado...” “Sonhei, Marília, que contigo estava...”
	Domingos Borges de Barros	(1779-1855)	“O ponche de caju”
	Delfina Benigna	(1791-1857)	“Quadras”
	Antônio Joaquim de Mello	(1795-1855)	“Itaé”
	Araújo Porto Alegre	(1806-1879)	“Colombo”
	Gonçalves de Magalhães	(1811-1882)	“Já da noite os negrumes se extinguíam...” “Já dos escuros bosques e altos montes”
	Teixeira e Sousa	(1812-1861)	“Os três dias de um noivado”
	Gonçalves Dias	(1823-1864)	“Canção do exílio” “Leito de folhas verdes” “A noite” “Os Timbiras”
	Álvares de Azevedo	(1831-1852)	“Na minha terra” “A minha esteira” “C” “Vagabundo”
	Junqueira Freire	(1832-1855)	“Temor” “Ela” “Louco”
	Casimiro de Abreu	(1839-1860)	“Meus oito anos” “Saudades” “Canção do exílio” “Violeta”
	Fagundes Varela	(1841-1875)	“A flor do maracujá” “O sabiá” “O vagalume” “O foragido”
	Júlia da Costa	(1844-1911)	“Primavera”

“Parnassiens & Symbolistes”			“Amélia” “Haidéa”
	Castro Alves	(1847-1871)	“O gondoleiro do amor” “Adormecida” “Boa noite” “Versos de um viajante” “O navio negreiro”
	Sousândrade	(1832-1902)	“Eis Marajó viçosa e redolente...” “Vastos salões se abrem solitários...” “Viajor sitibundo dos desertos...” “É muito tarde. A lua está pendida...” “Eia avante! Auriflavo, americano” “No dia de anos bons a lady nobre...” “O inferno de Wall Street”
	Alberto de Oliveira	(1857/59?-1937)	“Pedra Açú” “Foi... Não me lembra bem que idade eu tinha...” “Sei que um perfume intenso em tudo havia...” “Embala-me, balanço da mangueira” “A voz das árvores”
	Raimundo Correia	(1859-1911)	“O vinho de Hebe” “O monge” “A chegada” “Ária noturna”
	Olavo Bilac	(1865-1918)	“Numa concha” “Em uma tarde de outono” “Surdina” “O caçador de esmeraldas (Episódio da epopeia sertanista do século XVII)”
	Francisca Júlia	(1871-1920)	“Os argonautas” “Rústica”
	Vicente de Carvalho	(1866-1924)	“De manhã”
	Raul Pompeia	(1863-1895)	“Domingo” “Um povo extinto”
	B. Lopes	(1859-1916)	“Berço” “Namorados” “Turfe” “Manhã de esporte” “Piquenique” “Boêmia”
	Cruz e Sousa	(1861-1898)	“Caminho da glória” “Caveira” “Campesinas” “No campo santo”
	Emiliano Pernetá	(1866-1921)	“Versículos da Sulamita” “Sol”
	Mário Pederneiras	(1868-1915)	“Meu casal” “Passeio público”
	Nestor Vitor	(1868-1932)	“Paranaguá (Recordações da infância)”
	Alphonsus de Guimaraens	(1870-1921)	“Hão de chorar por ela os cinamomos...” “Fora uma estrela de fulgor imenso...”

	Auta de Souza	(1876-1901)	“Caminho do sertão” “Melancolia” “Ao meu bom anjo” “O beija-flor” “Agonia do coração”
	Edgard Matta	(1878-1907)	“Crianças” “Devaneios ao luar” “Lembra-te” “Oração à noite” “Signo escorpião”
	Marcelo Gama	(1878-1915)	“Noite de insônia”
	Eduardo Guimaraens	(1892-1928)	“Primeiros frios...”
	Pedro Kilkerry	(1885-1917)	“É o silêncio...” “Evoé!” “O verme e a estrela” “Ad Juvenis Diem” “Sobre um mar de rosas que arde...”
	Augusto dos Anjos	(1884-1914)	“As cismas do destino” “Tristezas de um quarto minguante” “A ilha de Cipango”
	José Albano	(1882-1923)	“Alegoria”
<b>“Pré-modernistes”</b>	Hermes Fontes	(1888-1930)	“Anoitecer na praia” “Jogos de sombras” “Superstição”
	Onestaldo de Pennafort	(1902-1987)	“Namorados no passeio público”
	Felipe d’Oliveira	(1890-1933)	“Recoo nostálgico” “Prestidigitação”
	Gilka Machado	(1893-1980)	“Lépida e leve” “Estival”
	Martins Fontes	(1884-1937)	“Simplicidade” “Noivado” “A voz dos aromas”
	Raul de Leoni	(1895-1926)	“Noturno”
	Manuel Bandeira	(1886-1968)	“Infância” “Evocação do Recife” “Profundamente” “Vou-me embora pra Pasárgada” “Lua nova” “Discurso em louvor da aeromoça” “Elegia de Londres” “Poema só para Jayme Ovalle” “Poema do beco” “Poema do mais triste maio” “Segunda canção do beco” “Acalanto de John Talbot” “Última canção do beco” “Peregrinação” “Brisa”
<b>“Modernes”</b>	Ribeiro Couto	(1898-1963)	“A invenção da poesia brasileira” “Infância” “Chuva” “Ilha distante” “Vigília na janela alta” “Aula no Quartier Latin”

Ronald de Carvalho	(1893-1935)	“Este perfume...” “Monotonia da tarde tropical” “Uma noite em Los Andes” “Vento noturno” “Clara d’Ellebeuse” “Interior” “Noturno das Antilhas” “Toda a América” (III)
Mário de Andrade	(1893-1945)	“Eu sou trezentos...” “O poeta come amendoim” “Momento” “Noturno de Belo Horizonte” “Canto do mal de amor”
Luís Aranha	(1901-1987)	“Poema giratório”
Oswald de Andrade	(1890-1954)	“Bucólica” “Viveiro” “Casa de Tiradentes” “Meus oito anos” “Himeneu” “Passionária” “O hierofante” “Plebiscito”
Guilherme de Almeida	(1890-1969)	“Vera Cruz” “Mormaço” “Raça” “Cantiga de ninar”
Menotti del Picchia	(1892-1988)	“Juca Mulato”
Cassiano Ricardo	(1895-1974)	“O canto da juriti” “Lua cheia” “Estação de cura” “Cafê expresso” “A cobra grande” “Coema piranga” “Sem noite, não”
Raul Bopp	(1898-1984)	Excertos de <i>Cobra norato</i> (“Esta é a floresta de hálito podre...”, “Acordo...”, “E agora, compadre...”) “Dona Chica” “Mãe preta”
Ascânio Lopes	(1906-1929)	“Serão do menino pobre” “Cataguases”
Jorge de Lima	(1895-1953)	“Meninice” “G.W.B.R” “Bahia de todos os santos” “Felicidade” “Invenção de Orfeu”
Murilo Mendes	(1901-1975)	“Armilavda” “Mapa” “O poeta na igreja” “Coisas”
Ascenso Ferreira	(1895-1965)	“Alucinação” “A força da lua” “Misticismo...” “Noturno” “Vamos embora, Maria”

Joaquim Cardozo	(1897-1978)	“Aquarela” “Chuvas de caju” “Recordações de Tramataia” “Olinda” “Inverno” “Cajueiros de setembro”
Cecília Meireles	(1901-1964)	“Epigrama nº 8” “Desenho” “Ciclo do sabiá” “Quarto motivo da rosa” “Passarinho ambicioso...” (de “Quadras”) “O vento do mês de agosto...” (de “Quadras”) “Vinho” “Nós e as sombras” “O tempo no jardim” “Manhã de Bangalore”
Tasso da Silveira	(1895-1968)	“O poço” “Canções do tempo perdido”
Murilo Araújo	(1894-1980)	“Infinitude” “A cidade dos montes” “Ilusão”
Américo Facó	(1885-1953)	“Aventura” “Magia” “Sol posto”
Henriqueta Lisboa	(1901-1985)	“Infância” “Idílio” “Dama de rosto velado” “Vem, doce morte...”
Abgar Renault	(1901-1995)	“Prefácio de desculpas”
Sosígenes Costa	(1901-1968)	“Dorme a loucura em ânfora de vinho” “As duas Vênus”
Augusto Meyer	(1902-1970)	“Minuano” “Oração ao Negrinho do Pastoreio” “Bilau” “Noturno porto-alegrense” “Espanjamento” “Sombra verde” “Noturno das quatro queimadas” “Elegia do limão verde” “Aug”
Mário Quintana	(1906-1994)	“Canção da janela aberta” “O mapa” “Segunda canção de muito longe” “Dorme, ruazinha...” “Envelhecer” “Sesta antiha” “Obsessão do mar oceano” “Canção de junto do berço” “Elegia” “Cocktail party” “Operação alma” “Poema da gare de Astapovo” “Cântico” “A carta”



		“Haikai da cozinheira” “As falsas recordações” “Da cor” “O lampião” “Alegria” “Preparativos para a viagem” “Quando eu morrer...”
Carlos Drummond de Andrade	(1902-1987)	“Confidências do itabirano” “Boitempo” “Mundo grande” “América” “A bruxa” “Canção da moça-fantasma de Belo Horizonte” “A puta” “A mão suja” “A morte no avião” “Como um presente”
Pedro Nava	(1903-1984)	“Nameless here for evermore”
Pedro Dantas	(1904-1977)	“Baependi” “Jequitibá”
Adalgisa Nery	(1905-1980)	“Poema ao farol da Ilha Rasa” “Poema natural” “Repouso” “Seremos um”
Augusto Frederico Schmidt	(1906-1965)	“As noivas de Jayme Ovalle” “São João” “Para Yêda” “Poema” “Pequeno morto” “Tristeza desconhecida” “O bêbado na estrada”
Vinícius de Moraes	(1913-1980)	“Ilha do governador” “Acrobatas” “O dia da criação” “Invocação à mulher única” “Canção”
Mauro Mota	(1911-1984)	“Boletim sentimental da guerra no Recife” “A flauta” “Morte sucessiva” “Valsinha da banda de música municipal” “Domingo na praça” “Domingo no Recife” “Antilua”
Paulo Mendes Campos	(1922-1991)	“Camafeu” “Infância” “Testamento do Brasil”
José Geraldo Vieira	(1897-1977)	“De Oxford à Polinésia”
Ledo Ivo	(1924-[2012])	“O portão” “Os morcegos” “Retrato de uma aldeia”
Bueno de Rivera	(1911-1982)	“Itinerário de Ângela”

Alphonsus de Guimaraens Filho	(1918-2008)	“Boca temporã” “Canto de Natal”
Péricles Eugênio da Silva Ramos	(1919-1992)	“Joana Madalena” “A velha tia”
José Paulo Moreira da Fonseca	(1922-2004)	“Luz e trevas” “Cenas de feira” “A manga” “O limão” “O cabrito”
Marcos Konder Reis	(1922-2001)	“Mapa” “A minha sepultura”
Dante Milano	(1899-1991)	“Imagem” “Glória morta” “Paragem” “Gruta” “Céu e sono” “Princípio da noite” “Testemunha”
Odylo Costa	(1914-1979)	“A visita das coisas” “Germinação” “Para sempre” “Memória” “Companheiro” “A meu filho” “Sugestão poética nº3”
Maria Ângela Alvim	(1926-1959)	“Meus olhos são telas d’água...” “Não mais a estrela será tão alta...” “Azul de pálpebra...” “O frade. A força...” “A noite maior desceu à minha esquerda...” “Tu – pantera – escura noite...” “Íris” “Pântano – o verde onde...” “Poemas de agosto” (IV)
Alberto da Costa e Silva	(1931)	“Elegia de Lagos” “Fragmento de Heráclito”
Walmir Ayala	(1933-2001)	“Frutal” “Estação” “Pomar aberto” “O reino”
José Godoy Garcia	(1918-2001)	“Zé Garcia arco-íris”
Moacyr Félix	(1926-2005)	“Elegia um pouco antes de quebrar o vidro”
Thiago de Mello	(1926)	“Vem comigo, é claro o tempo...” (de <i>Amazonas, pátria das águas</i> ) “Como os caboclos empurram um batelão...” (de <i>Amazonas, pátria das águas</i> ) “Enfim te descobrimos. Foi preciso...” “Filho da floresta, água e madeira...” “O animal da floresta”
Antônio Geraldo Ramos Jubé	(1927-2010)	“As searas” “Buriti”

H. Dobal	(1927-2008)	“Campo maior” “Fazenda” “O rio”
Cora Coralina <sup>129</sup>	(1889-1985)	“Oração do milho” “Meu pequeno oratório” “Minha cidade” “Pedras”
Manoel de Barros	(1916-[2014])	“Seis ou treze coisas que eu aprendi sozinho” “Mundo pequeno” “Menino do mato” “O fingido” “Introdução a um caderno de apontamentos”
João Cabral de Melo Neto	(1920-1999)	“Paisagem pelo telefone” “O cão sem plumas” “Alto da Trapuá” “A voz do coqueiral” “A voz do canavial” “O canavial e o mar” “Psicanálise do açúcar” “O luto no sertão” “O sertanejo falando” “A educação pela pedra” “A poesia de William Empson”
Carlos Pena Filho	(1929-1960)	“Olinda” “O regresso de quem, estando no mundo, volta ao Sertão”
Dantas Mota	(1913-1974)	“Sobre o rio do tempo” “Os crepúsculos do feno e a perda real do dom das profecias” “Viuvez do sertão com o jejum das quatro estações”
Geraldo Mello Mourão	(1917-2007)	“Ai flores do verde pinho...” (de <i>Invenção do mar</i> ) “Ali onde as buscaram – encontraram...” (de <i>Invenção do mar</i> ) “Pois, no princípio era a lenda...” (de <i>Invenção do mar</i> ) “Ilumina-se o prosclênio...” (de <i>Invenção do mar</i> )
Mário Faustino	(1930-1962)	“O homem e sua hora”
Haroldo de Campos	(1929-2003)	“Thalassa Thalassa” “Finismundo” “Galáxias”
Mário Chamie	(1933-2011)	“Barreiras” “Sem recuo”
José Paulo Paes	(1926-1998)	“A casa” “Reencontro” “Hino ao sono”

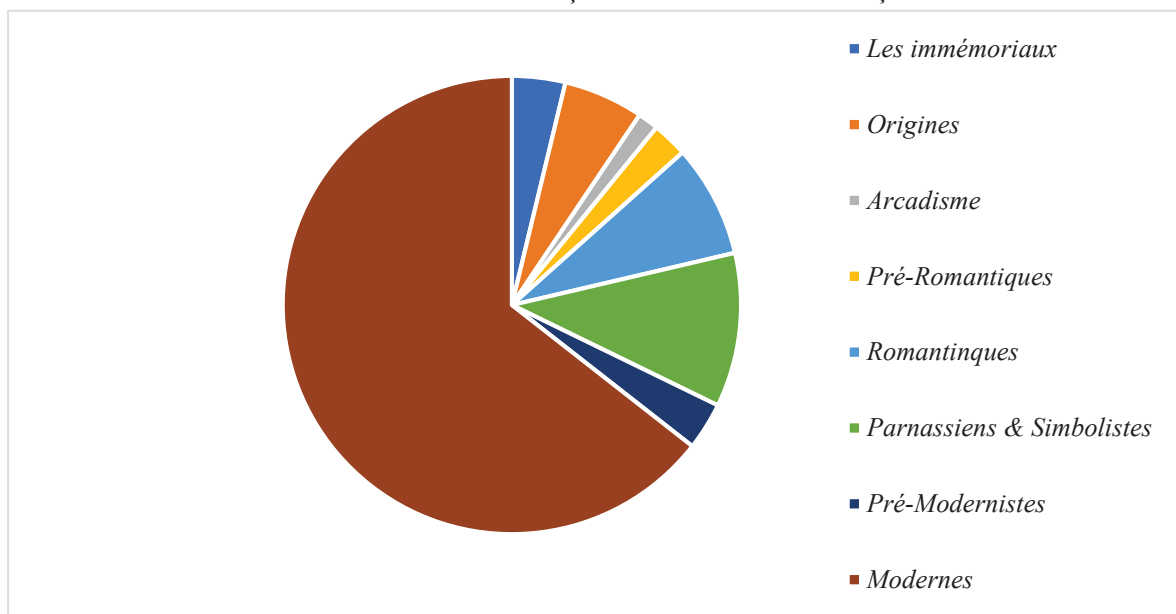
<sup>129</sup> Carvalho apresenta, na antologia, apenas os títulos dos quatro poemas de Coralina. No entanto, em sua notícia biobibliográfica, o antologista apresenta os primeiros versos da tradução de “Meu pequeno oratório”. Sem nos dar maiores detalhes, parece-nos que a questão aqui diz respeito ao delicado campo dos direitos autorais.

Ferreira Gullar	(1930-[2016])	“Pela rua” “Bananas podres” “Poema sujo” “Nasce o poema”
Hilda Hilst	(1930-2004)	“Lenho, olaria, constróis...” (de <i>Da morte. Odes mínimas</i> ) “Por que não me esqueces...” (de <i>Da morte. Odes mínimas</i> ) “Teu nome é Nada...” (de <i>Da morte. Odes mínimas</i> ) “Onde nasceste, morte?” (de <i>Da morte. Odes mínimas</i> ) “Te sei. Em vida...” (de <i>Da morte. Odes mínimas</i> ) “Ah, se eu soubesse de nuvens...” (de <i>Da morte. Odes mínimas</i> )
Max Martins	(1926-2009)	“Exílio, I” “Após a conclusão” “Outro sim”
Renata Pallottini	(1931)	“Vizinha” “Primitivo”
Maria Lúcia Alvim	(1932)	“Estância”
Marly de Oliveira	(1935-2007)	“Uma gema que fosse toda fria...” “Como o sangue na veia é todo livre...” “Morte”
Nauro Machado	(1935-[2015])	“Carta de Ribamar em quarto crescente”
Adélia Prado	(1936)	“Orfandade” “A filha da antiga lei” “A casa” “Casamento” “Terra de santa Cruz”
Orides Fontela	(1940-1998)	“Vemos por espelho...” “O espelho dissolve...” “Adivinha” “Noite” “Galo” “Prece” “Jeu” “Ver” “Ditado”
Regina Célia Colônia	(1940)	“Sumaymana”

Fonte: CARVALHO (2012), elaborado pela autora

No quadro anterior, podemos perceber que, de fato, Carvalho deixa de lado a organização pela via das datas de nascimento ou de morte, ainda que siga uma linha cronológica um pouco mais livre. Além disso, as informações apresentadas em nossa quarta coluna apontam para o fato de que existe uma série de retraduições no volume organizado por Carvalho. Para visualizar melhor as proporções da distribuição dos poemas em cada seção da antologia, construímos os gráficos abaixo – o primeiro em relação ao número de poetas por seção, e o segundo, por número de poemas.

GRÁFICO 2 – DISTRIBUIÇÃO DE POEMAS POR SEÇÃO



Fonte: A autora

Fonte: A autora

Se pensarmos no projeto antológico de construção de um panorama da poesia brasileira ao longo da história, perceberemos que, embora dedique mais da metade de seu volume à seção “*Modernes*”, Carvalho procura apresentar uma certa variedade de autores nas outras seções, como podemos ver no Gráfico 1 acima: 13 poetas em “*Origines*”; 8 em “*Arcadisme*”; 8 em “*Pré-Romantiques*”; 11 em “*Romantiques*”, lembrando que já existe uma antologia traduzida na França de quase 500 páginas dedicada exclusivamente à produção desse período; 17 em “*Parnassiens & Symbolistes*”; 8 em “*Pré-modenistes*” e 69 em “*Modernes*”. A relativamente pouca ênfase nos parnasianos e românticos pode estar relacionada, como já comentamos anteriormente, a uma certa presença já consolidada em outras antologias.

Se passarmos à distribuição de poemas por seção, conforme podemos ver no gráfico acima, a seção “*Modernes*” toma ainda uma proporção ainda maior: 18 em “*Les immémoriaux*”; 27 em “*Origines*”; 7 em “*Arcadisme*”; 12 em “*Pré-Romantiques*”; 38 em “*Romantiques*”; 52 em “*Parnassiens & Symbolistes*”; 16 em “*Pré-Modernistes*” e 308 em “*Modernes*” – o que representa 64,4% dos poemas da antologia. Como podemos observar, nos quadros ao final deste trabalho, Carvalho faz um bom levantamento dos poemas modernistas, apresentando ainda, nomes mais contemporâneos, que ainda não tinham sido traduzidos como, por exemplo, Orides Fontela.

A antologia contribui, de forma significativa, para a compreensão daqueles períodos classificados por Carvalho como *transições*. Tanto na seção “*Pré-Romantisme*” quanto na “*Pré-Modernisme*”, encontramos uma maioria de poetas e poemas que *possivelmente* ainda não tinha sido traduzida para o francês.<sup>130</sup> Isso se alinha com o projeto da antologia, que é estabelecer um panorama para o leitor francês, criando pontes com aquilo que já existe/circula nesse sistema cultural e propondo novos nomes e poemas que vão, por sua vez, criando novas conexões e possibilidades de leitura.

### 3.3.1 Seleção temática

Observando os títulos dos poemas que compõem *La poésie du Brésil*, no Quadro 7, podemos notar que a antologia trabalha a partir de um certo recorte temático da poesia brasileira. Isso não é uma surpresa, uma vez que o próprio antologista já anunciara, no prefácio, que a busca por certas notas obcecantes, traduzidas sobretudo por motivos naturais ou elementos sobrenaturais emprestados do folclore, constituiria um dos seus critérios de seleção mais importantes. Carvalho prefere aquelas composições que desenvolvem questões relacionadas às paisagens, majoritariamente rurais ou silvestres – numerosos são os poemas em que aparecem pomares, jardins ou longas descrições de paisagens naturais. Mesmo os poemas da fase inicial do Modernismo, marcados em negrito no quadro abaixo, alinham-se – principalmente sob a perspectiva dos outros poemas selecionados – a esse critério fundamental da antologia.

QUADRO 7 - MOTIVOS/TEMAS EM POEMAS RELACIONADOS À PAISAGEM

Lua	“À Lua Nova” (“ <i>Les Immémoriaux</i> ”) “À Lua Cheia” (“ <i>Les Immémoriaux</i> ”) “Devaneios ao luar” (“ <i>Parnassiens &amp; Symbolistes</i> ”) <b>“Lua cheia”, Cassiano Ricardo (“<i>Modernes</i>”)</b>
Pássaros	“Te mandei um passarinho...” (“ <i>Les Immémoriaux</i> ”) “Romance”, Nuno Marques Pereira (“ <i>Origines</i> ”) “O sabiá”, Fagundes Varela (“ <i>Romantiques</i> ”) “O beija-flor”, Auta de Souza (“ <i>Parnassiens &amp; Symbolistes</i> ”) “Ciclo do sabiá”, Cecília Meireles (“ <i>Modernes</i> ”)
Outros animais	“O vagalume”, Fagundes Varela (“ <i>Romantiques</i> ”)
Flores/Plantas	“À rosa”, Eusébio de Matos (“ <i>Origines</i> ”) “Das flores naturais pelo ar brilhante” ( <i>Caramuru</i> ), Santa Rita Durão (“ <i>Arcadisme</i> ”) “A flor do maracujá”, Fagundes Varela (“ <i>Romantiques</i> ”) “Quarto motivo da rosa”, Cecília Meireles (“ <i>Modernes</i> ”) “Jequitibá”, Pedro Dantas (“ <i>Modernes</i> ”) “O animal da floresta”, Thiago de Mello (“ <i>Modernes</i> ”)

<sup>130</sup> Não podemos afirmar categoricamente que esses poemas/poetas não contam com *nenhuma* tradução em língua francesa. Alguns veículos, como revistas e artigos acadêmicos, além de todo o meio digital, são muito difíceis de rastrear. Nesse sentido, seria interessante a construção de uma base de dados que pudesse comportar essas informações, com auxílio das tecnologias desenvolvidas na área das *Digital Humanities*, para que pudéssemos construir um quadro ainda mais completo a respeito desse gênero literário em tradução no sistema francês.



	<p>“As searas”, Antônio Geraldo Ramos Jubé (“<i>Modernes</i>”)</p> <p>“Palmier buriti”, Antônio Geraldo Ramos Jubé (“<i>Modernes</i>”)</p> <p>“A voz do coqueiral”, João Cabral de Melo Neto (“<i>Modernes</i>”)</p> <p>“A voz do canavial”, João Cabral de Melo Neto (“<i>Modernes</i>”)</p>
Frutas	<p>“O ponche de caju”, Domingos Borges de Barros (“<i>Pré-romantiques</i>”)</p> <p>“As uvas pretas em cachos...”, Cruz e Sousa (“<i>Parnassiens &amp; Symbolistes</i>”)</p> <p>“Cenas da feira” (“A manga” e “O limão”), José Paulo Moreira da Fonseca (“<i>Modernes</i>”)</p> <p>“Jardin fruitier”, Waldir Ayala (“<i>Modernes</i>”)</p> <p>“Pomar aberto”, Waldir Ayala (“<i>Modernes</i>”)</p> <p>“O reino”, Waldir Ayala (“<i>Modernes</i>”)</p>
Estações do ano/periodos do dia	<p>“A noite”, Gonçalves Dias (“<i>Romantiques</i>”)</p> <p>“Meus oito anos”, Casimiro de Abreu (“<i>Romantiques</i>”)</p> <p>“Primavera”, Júlia da Costa (“<i>Romantiques</i>”)</p> <p>“Em uma tarde de outono”, Olavo Bilac (“<i>Romantiques</i>”)</p> <p>“Noite de insônia”, Marcelo Gama (“<i>Parnassiens &amp; Symbolistes</i>”)</p> <p>“Evoé”, Pedro Kilkerry (“<i>Parnassiens &amp; Symbolistes</i>”)</p> <p>“Estival”, Gilka Machado (“<i>Pré-modernistes</i>”)</p> <p>“Noturno”, Raul de Leoni (“<i>Pré-modernistes</i>”)</p> <p>“Lua nova”, Manuel Bandeira (“<i>Modernes</i>”)</p> <p><b>“Coema piranga”, Cassiano Ricardo (“<i>Modernes</i>”)</b></p> <p>“Noturno”, Ascenso Ferreira (“<i>Modernes</i>”)</p> <p>“Inverno”, Joaquim Cardozo (“<i>Modernes</i>”)</p>
Paisagens	<p>“Canto primeiro” (<i>Confederação dos tamoios</i>), Gonçalves Magalhães (“<i>Romantiques</i>”)</p> <p>“De manhã, tu vais ao gado”, Cruz e Sousa (“<i>Parnassiens &amp; Symbolistes</i>”)</p> <p>“D’outro lado, do agrícola se estende...”, Teixeira e Sousa (“<i>Romantiques</i>”)</p> <p>“Por meta ao campo, o extremo alevantava”, Teixeira e Sousa (“<i>Romantiques</i>”)</p> <p>“Através das romãzeiras...”, Cruz e Sousa (“<i>Parnassiens &amp; Symbolistes</i>”)</p> <p>“Esgrinalhada de rosas...”, Cruz e Sousa (“<i>Parnassiens &amp; Symbolistes</i>”)</p> <p>“Sol”, Emiliano Pernet (“<i>Parnassiens &amp; Symbolistes</i>”)</p> <p>“Hão de chorar por ela os cinamomos...”, Alphonsus de Guimaraens (“<i>Parnassiens &amp; Symbolistes</i>”)</p> <p>“Caminho do sertão”, Auta de Souza (“<i>Parnassiens &amp; Symbolistes</i>”)</p> <p>“Alegoria”, José Albano (“<i>Pré-modernistes</i>”)</p> <p>“Recoo nostálgico”, Felipe d’Oliveira (“<i>Pré-modernistes</i>”)</p> <p><b>“Este perfume...”, Ronald de Carvalho (“<i>Modernes</i>”)</b></p> <p><b>“Monotonia da tarde tropical”, Ronald de Carvalho (“<i>Modernes</i>”)</b></p> <p><b>“Vento noturno”, Ronald de Carvalho (“<i>Modernes</i>”)</b></p> <p><b>“Bucólica”, Oswald de Andrade (“<i>Modernes</i>”)</b></p> <p>“Esta é a floresta de hálito podre...” (<i>Cobra Norato</i>), Cassiano Ricardo (“<i>Modernes</i>”)</p> <p>“Aquarela”, Joaquim Cardozo (“<i>Modernes</i>”)</p> <p><b>“Cajueiros de setembro”, Joaquim Cardozo (“<i>Modernes</i>”)</b></p> <p>“Desenho”, Cecília Meireles (“<i>Modernes</i>”)</p> <p>“Minuano”, Augusto Meyer (“<i>Modernes</i>”)</p> <p>“Germinação”, Odylo Costa (“<i>Modernes</i>”)</p> <p>“Campo maior”, H. Dobal (“<i>Modernes</i>”)</p> <p>“O canavial e o mar”, João Cabral de Melo Neto (“<i>Modernes</i>”)</p>
Lugares	<p>“Descrição do Recife de Pernambuco”, Bento Teixeira (“<i>Origines</i>”)</p> <p>“Há coisa como estar em São Francisco”, Gregório de Matos (“<i>Origines</i>”)</p> <p>“Descrição da cidade de Sergipe”, Gregório de Matos (“<i>Origines</i>”)</p> <p>“À Ilha da Maré”, de Manuel Botelho de Oliveira (“<i>Origines</i>”)</p> <p>“Do Novo Mundo, tantos séculos escondido...”, Sebastião da Rocha Pita (“<i>Origines</i>”)</p> <p>“Descrição da ilha de Itaparica”, Frei Manuel de Santa Maria Itaparica (“<i>Origines</i>”)</p> <p>“Há do ameno jardim na vasta estrada...” (<i>Caramuru</i>), Santa Rita Durão (“<i>Arcadisme</i>”)</p> <p>“Itaé”, Antônio Joaquim de Mello (“<i>Pré-romantiques</i>”)</p> <p>“Canção do exílio”, Gonçalves Dias (“<i>Romantiques</i>”)</p> <p>“Na minha terra”, Álvares de Azevedo (“<i>Romantiques</i>”)</p> <p>“Canção do exílio”, Casimiro de Abreu (“<i>Romantiques</i>”)</p> <p>“O guesa”, Sousândrade (“<i>Romantiques</i>”)</p> <p>“Pedra Açú”, Alberto de Oliveira (“<i>Parnassiens &amp; Symbolistes</i>”)</p> <p>“Domingo”, Raul Pompeia (“<i>Parnassiens &amp; Symbolistes</i>”)</p> <p>“Passeio Público”, Mário Pederneiras (“<i>Parnassiens &amp; Symbolistes</i>”)</p>

---

	"Paranaguá", Nestor Vitor ("Parnassiens & Symbolistes")
	"Anoitecer, na praia", Hermes Fontes ("Pré-modernistes")
	<b>"Infância", Manuel Bandeira ("Modernes")</b>
	<b>"Evocação do Recife", Manuel Bandeira ("Modernes")</b>
	"Elegia de Londres", Manuel Bandeira ("Modernes")
	"Última canção do beco", Manuel Bandeira ("Modernes")
	"Ilha distante", Ribeiro Couto ("Modernes")
	"Uma noite em Los Andes", Ronald de Carvalho ("Modernes")
	<b>"Noturno das Antilhas", Ronald de Carvalho ("Modernes")</b>
	<b>"Toda a América", Ronald de Carvalho ("Modernes")</b>
	<b>"Noturno de Belo Horizonte", Mário de Andrade ("Modernes")</b>
	<b>"Viveiro", Oswald de Andrade ("Modernes")</b>
	<b>"Casa de Tiradentes", Oswald de Andrade ("Modernes")</b>
	<b>"Cataguases", Ascânio Lopes ("Modernes")</b>
	"G. W. B. R.", Jorge de Lima ("Modernes")
	"Bahia de todos os santos", Jorge de Lima ("Modernes")
	"Recordações de Tramataia", Joaquim Cardozo ("Modernes")
	"Olinda", Joaquim Cardozo ("Modernes")
	"Manhã de Bangalore", Cecília Meireles ("Modernes")
	"Canções do tempo perdido", Tasso da Silveira ("Modernes")
	"A cidade dos montes", Murilo Araújo ("Modernes")
	"Noturno porto-alegrense", Augusto Meyer ("Modernes")
	"O mapa", Mário Quintana ("Modernes")
	"Confidência do itabirano", Carlos Drummond de Andrade ("Modernes")
	"Baependi", Pedro Dantas ("Modernes")
	"Testamento do Brasil", Paulo Mendes Campos ("Modernes")
	"Elegia de Lagos", Alberto da Costa e Silva ("Modernes")
	"O rio", H. Dobal ("Modernes")
	"O cão sem plumas", João Cabral de Melo Neto ("Modernes")
	"Olinda", Carlos Pena Filho ("Modernes")
	"O regresso de quem, estando no mundo, volta ao sertão", Carlos Pena Filho ("Modernes")
	"Sobre o rio do tempo", Dantas Mota ("Modernes")
O Descobrimento	<b>"Vera Cruz", Guilherme de Almeida ("Modernes")</b>
	<b>"Invenção do mar", Geraldo Mello Mourão ("Modernes")</b>

---

Fonte: CARVALHO (2012), elaborado pela autora

De forma geral, esse princípio de seleção gera um conjunto bastante singular. Como em uma *road trip*, a destinação final do leitor-viajante projetado por Carvalho é muito menos importante do que o percurso, do que as imagens – e o ritmo – que ele vai apreendendo aos poucos, um fragmento de cada lugar distinto, de cada época distinta.

Embora demonstre um apreço bastante singular pelos temas da natureza, o tradutor não deixa de pontuar a sua paisagem com as cidades brasileiras. Nesse caso, porém, os poemas selecionados apresentam sobretudo um tom nostálgico, da revisitação dos lugares da infância, ou melancólico, da mudança implacável do tempo. Há, porém, algumas exceções, como "Poema giratório", de Luís Aranha, e "Meus oito anos", de Oswald de Andrade, que desfrutaram da possibilidade de uma leitura absolutamente polissêmica, justamente por fazerem parte de um conjunto que desenhou esse tipo de relação com a paisagem.

O princípio de seleção de Carvalho, longe de afastar a produção modernista, acaba encontrando aí vasto material, principalmente entre aqueles poemas que se debruçam sobre pontos

relacionados ao projeto de descoberta, de resgate, de reconstrução identitária. A pesquisa relacionada às amplas definições da nacionalidade – O que é o Brasil? O que é o português brasileiro? Como usá-lo esteticamente? Como se constituiria uma poesia genuinamente nacional expressa em uma língua também genuinamente nacional? – desdobra-se em um movimento que se lança em direção à língua e, conseqüentemente, ao uso de seu potencial estético, mas também em relação ao território e a sua população – e seus imaginários, mitos e musicalidades. Passa-se a olhar com mais cuidado para aquilo que se produziu no Brasil, sobretudo aquilo que não era valorizado, como as manifestações da cultura popular. Basta observarmos a presença de poetas como Mário de Andrade, Raul Bopp, Ribeiro Couto e Ascenso Ferreira, que, de formas radicalmente distintas, foram buscar material para suas produções poéticas naquilo que o Brasil profundo havia produzido em relação aos temas folclóricos, a certos ritmos e musicalidades ou ainda ao uso distinto da língua, mais próxima da oralidade, apropriando-se de palavras, expressões e ditos populares para colorir a sua poesia.

Apesar de partir de um eixo estruturante que, à primeira vista, pode soar simplesmente como um reforço do exótico, a antologia – que, como veremos nas próximas seções, não pode ser acusada de não ser uma antologia – oferece, graças às justaposições e aproximações construídas também pelo “acúmulo” de poemas e de possibilidades de leitura, uma série de entradas ao leitor que podem aproximá-lo de experiências poéticas fundamentais da produção poética brasileira. E isso acontece, em especial, com os poemas modernistas, sobretudo os da sua fase heroica.

### 3.4 EM “*MODERNES*”, O MODERNISMO BRASILEIRO

#### 3.4.1 O Modernismo brasileiro

Para definir o modernismo, Wilson Martins parte da ideia de um momento histórico em que inquietação e insatisfação em relação à “anemia literária” (MARTINS, 1973, p. 21) e às formas artísticas muito desgastadas foram se difundindo aos poucos, antes mesmo da Semana de 22, por exemplo, na pluma de Lobato e seu *Urupês* ou nas telas de Anita Malfatti e Lasar Segall. A inquietação dessa geração, marcada pela modernidade e seus símbolos, como os modernos meios de transporte – aviões, trens e automóveis – e o cinema, reconhece aí alguns princípios que poderiam forçar a metamorfose do *Zeitgeist* artístico. Segundo Martins, “a velocidade, a visão cinematográfica e aviatória, estão, evidentemente, ligadas ao *simultaneísmo*, que é o grande princípio estético dos modernistas, em todas as formas de arte” (MARTINS, 1973, p. 40).

O Modernismo pode ser compreendido, segundo Bosi (1974, p. 373), como um conjunto de experiências estéticas, de fundo crítico contra a estrutura mental das gerações anteriores e um esforço para apreender, de forma mais radical, a realidade nacional. Apesar disso, em uma primeira etapa, esse movimento traduz-se na pesquisa e nos experimentos em torno de um código novo, em busca de uma verdadeira inovação formal que abrisse caminho para outras formas de se trabalhar com a linguagem.

Essa revolução, embora bebesse da fonte das teorias e modelos importados das vanguardas europeias, ocorre mais profundamente em relação às movimentações internas em prol de uma mudança nos meios de expressão, em direção a um *projeto estético* (cf. LAFETÁ, 2000). Para Martins, “*todo o mundo era modernista*” (MARTINS, 1973, p. 53, grifo do autor) na década de 1920, mesmo antes da Semana; faltava apenas a percepção de que a mudança artística não viria pela *renovação*, mas pela *revolução* do processo literário, através do embate entre as raízes internas e externas desse movimento, sob a mira da autonomia (cf. CASTELLO, 1999, p. 67).

Entretanto, para Castello (1999), apesar de afirmar o seu sentido fundamental de revisão crítica das experiências estéticas anteriores, o Modernismo dos anos 1920 pouco trouxe de descoberta, de fato. Segundo o pesquisador, “o [que esse movimento] fez, realmente, foi ‘redescobrir’, rever criticamente e recriar, evidentemente sob a revolução formal, e também da linguagem, retomando o ‘problema da língua brasileira’” (CASTELLO, 1999, p. 71-72).

Embora a crítica costume ressaltar o lado da inovação formal nesse primeiro momento do Modernismo, Lafetá reconhece que, dentro desse *projeto estético*, estava também um *projeto ideológico* bastante evidente, pois:

[o] ataque às maneiras de dizer se identifica ao ataque às maneiras de ver (ser, conhecer) de uma época; se é na (e pela) linguagem que os homens externam sua visão de mundo (justificando, explicitando, desvelando, simbolizando ou encobrendo suas relações reais com a natureza e a sociedade) investir contra o falar de um tempo será investir contra o ser desse tempo. (LAFETÁ, 2000, p. 20).

Ao traçar os limites da fase heroica, Castello aponta eventos e publicações que se tornaram pontos de irradiação dos ideais estéticos dos modernistas, embora seja muito simplista pensar que havia um conjunto uniforme de ideias para todos os pensadores e escritores do Modernismo. Para compreender a imagem desse momento construída pela antologia de Carvalho, parece-nos interessante retomar esses pontos, porque:

[a]o entrarmos na década de 20, os “novos” de São Paulo e companheiros do Rio de Janeiro – quase todos estreantes de poucos anos antes – se arregimentam visando à renovação. Em primeiro lugar vem a Semana de Arte Moderna, de 1922; a seguir, a crise que Graça Aranha provocou na Academia Brasileira de Letras dois anos mais tarde; e em 1926, o Primeiro Congresso de Regionalistas do Nordeste, em Recife. Formam-se grupos em São Paulo e no

Rio de Janeiro: – “pau brasil” – “antropofagia”, “verde-amarelismo”, “espiritualismo”, “dinamismo”; lançam-se revistas *Klaxon*, *Revista da Antropofagia*, *Terra Roxa & Outras Terras*, *Movimento*, *Festa*, *Estética*, *A Revista*, além da *Revista do Brasil*, que também acolhe novos e tantos outros; publicam-se livros; e daqueles dois centros, o movimento se irradia pelas províncias. (CASTELLO, 1999, p. 69-70).

A partir desses marcos, Bosi (1974, p. 379-389) elenca os principais nomes participantes desses eventos e publicações – que sintetizamos no quadro abaixo, destacando em *itálico* os poetas incluídos por Carvalho na antologia:

QUADRO 8 – FIGURAS IMPORTANTES DO MODERNISMO NOS ANOS 1920

<i>Semana de 22</i>	<i>Guilherme de Almeida, Ronald de Carvalho, Álvaro Moreyra, Elísio de Carvalho, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Renato Almeida, Luís Aranha, Mário de Andrade, Ribeiro Couto, Agenor Barbosa, Moacir Deabreu, Rodrigues de Almeida, Afonso Schmidt, Sérgio Milliet</i> – conforme notícia publicada no jornal O Estado de S. Paulo, em 29 de fevereiro de 1922 – <i>Cândido Mota Filho, Armando Pamplona</i> (mais ligado ao cinema), <i>Plínio Salgado, Rubens Borba de Moraes, Tácito de Almeida</i> (irmão de Guilherme), <i>Antônio Carlos Couto de Barros, Manuel Bandeira</i> (que como Ribeiro Couto e Álvaro Moreyra não esteve presente) e <i>Henri Mugnier</i> .
<i>Manifesto Pau-Brasil</i> (1924)	<i>Oswald de Andrade</i>
<i>Verde-amarelismo</i>	<i>Cassiano Ricardo, Menotti del Picchia, Cândido de Mota Filho, Plínio Salgado</i>
<i>Revista da Antropofagia</i> (1928)	<i>Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Raul Bopp</i>
<i>Festa</i> (1927)	<i>Tasso da Silveira, Murilo Araújo, Barreto Filho, Adelino Magalhães, Gilka Machado,<sup>131</sup> Cecília Meireles e Murilo Mendes</i>
<i>A Revista</i> (1925)	<i>Carlos Drummond de Andrade, Emílio Moura, João Alphonsus, Pedro Nava, Abgar Renault, Martins de Almeida</i> (esse último apontado por Castello, 1999)
<i>Verde</i> (1927) Cataguazes (MG)	<i>Enrique de Resende, Ascânio Lopes, Rosário Fusco, Guilhermino César, Martins Mendes, Francisco I. Peixoto</i>

Fonte: BOSI (1974), CASTELLO (1999) elaborado pela autora

Do conjunto de figuras participantes dessas instâncias do Modernismo, costuma-se selecionar tanto os nomes centrais quanto suas obras mais significativas. Dentre os poetas, podemos apontar um “núcleo duro” de nomes significativos: *Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Menotti del Picchia e Guilherme de Almeida* (MARTINS, 1973; BOSI, 1974; CASTELLO, 1999). Martins acrescenta ainda o nome de *Jorge de Lima* à lista, e Castello, os de *Cecília Meireles e Cassiano Ricardo*. Se olharmos *La poésie du Brésil*, todos esses poetas foram incluídos por Carvalho – embora nem todos com produções desse período, caso de *Cecília Meireles*, por exemplo.

<sup>131</sup> Incluída na antologia, na seção “*Pré-modernistes*”.

Além dos marcos e das figuras mais importantes do Modernismo, os críticos e pesquisadores costumam elencar o conjunto de obras fundamentais para compreender o tipo de revolução na linguagem que estava acontecendo naquele momento. Em relação ao grupo de obras representativas, Martins (1973, p. 163) considera que foram todas realizadas na década de 1920:

[...] as que refletiram na concepção e na realização os princípios estéticos, os postulados e os valores modernistas; as que foram escritas com a consciência predominante de vanguarda; as que preferiram ser novas a ser grandes; as que resultavam de um estado de espírito revolucionário mais do que de um estado de espírito criador; as que marcaram os limites extremos da escola, não só as suas possibilidades efetivas, mas, ainda, as suas virtualidades; as que não podiam ser outra coisa, não o desejavam, senão modernistas; [...] as que se apresentam não somente com a fisionomia e os gestos do Modernismo, mas, também, com os seus cacoetes e esgares; as que de uma forma ou de outra responderam à noção de múltipla semântica estética que Mário de Andrade parecia condensar na palavra arlequinal. (MARTINS, 1973, p. 163).

Bosi (1974, p. 383) lista como obras fundamentais da poesia desse momento (em negrito, obras que têm poemas na antologia de Carvalho): *Pauliceia desvairada* (1922), *Losango cáqui* (1926) e *Clã do Jaboti* (1927), de Mário de Andrade; *Ritmo dissoluto* (1924), de Manuel Bandeira; *Pau-Brasil* (1925), de Oswald de Andrade; *Meu* (1925) e *Raça* (1925), de Guilherme de Almeida; *Chuva de pedra* (1925), de Menotti del Picchia; *Toda a América* (1926), de Ronald de Carvalho; *Vamos caçar papagaios* (1926) e *Martim Cererê* (1928), de Cassiano Ricardo; e *Cobra Norato* (1932), de Raul Bopp. Além dessas publicações, Martins destaca também *República dos Estados Unidos do Brasil* (1928), de Menotti del Picchia.

### 3.4.2 Critérios de seleção do conjunto de poemas analisados

Como já vimos, a seção “*Modernes*” constitui a maior seção da antologia, em relação tanto ao número de poetas quanto ao de poemas. É justamente nesse conjunto que fomos buscar os poemas a serem analisados, na tentativa de apreender quais foram as estratégias tradutórias empregadas por Carvalho, como elas se relacionam, tanto com o cânone já estabelecido de poesia brasileira traduzida em francês quanto com o próprio projeto, e qual é a imagem projetada a partir do resultado dessas escolhas. Ao selecionarmos apenas os poemas da primeiríssima fase do Modernismo como objeto de análise, lançamos mão do trajeto de análise crítica sugerido por Berman (1995). Desse modo, a partir de um primeiro *regard réceptif* do conjunto da antologia, pudemos identificar uma grande recorrência das *zonas textuais problemáticas* – passagens em que o texto perde consistência, adaptando-se excessivamente aos usos mais correntes da língua-alvo ou rompendo abruptamente com a forma original do texto – e das *zonas textuais miraculosas*. Estas são definidas por Berman (1995) como:



“não somente passagens visivelmente finalizadas, mas de uma escrita-de-tradução, uma escrita que nenhum escritor francês poderia ter escrito, uma escrita estrangeira harmoniosamente convertida para o francês, sem nenhum choque (ou, havendo um choque, um choque benéfico)”<sup>132</sup>(BERMAN, 1995, p. 66, tradução nossa). A partir dessa primeira constatação, pudemos perceber a existência de boas traduções – como alguns poemas de Oswald de Andrade, Joaquim Cardozo, Manuel Bandeira e Guilherme de Almeida – e outras bastante problemáticas – como as dos poemas de Mário de Andrade, sobretudo “O poeta come amendoim”, e de “Misticismo”, de Ascenso Ferreira. Em nenhuma outra seção da antologia foi possível identificar uma lacuna tão grande entre as zonas textuais problemáticas e miraculosas. Em nosso quarto capítulo, apresentaremos o cotejo – a *confrontation* entre original e tradução – desses poemas, apontando os elementos que sustentaram essa percepção.

Além disso, essa primeira parte da seção “*Modernes*”, que vai de Manuel Bandeira a Jorge de Lima, apresenta um conjunto muito variado de formas poéticas, do verso metrificado de “Vou-me embora pra Pasárgada” ao livre de “Bucólica”, do ritmo marcado pelo paralelismo sintático e pelas assonâncias e aliterações dos poemas de Guilherme de Almeida à retórica arlequinal de Mário de Andrade. Nenhum ponto parecia mais promissor para avaliar as estratégias de tradução mobilizadas por Carvalho – e o resultado enquanto poema em francês – do que justamente um dos momentos mais marcantes de nossa história literária em relação ao impacto de seu projeto estético, pela renovação dos meios e ruptura da linguagem tradicional (cf. LAFETÁ, 2000, p. 21). Como pesquisa estética, o Modernismo, principalmente em sua fase heroica, procurou romper certas barreiras da linguagem cansada – “oficializada” e bachaleresca, segundo Lafetá (2000) – da literatura até o momento, injetando a energia das manifestações do folclore e da literatura popular. Dessa forma, segundo Lafetá (2000, p. 22):

[...] as “componentes recalçadas” de nossa personalidade vêm à tona, rompendo o bloqueio imposto pela ideologia oficial; curiosamente, é a experimentação de linguagem com suas exigências de novo léxico, novos torneios sintáticos, imagens surpreendentes, temas diferentes, que permite – e obra – essa ruptura. (LAFETÁ, 2000, p. 22).

Nesse sentido, o Modernismo representa uma (re)descoberta, descrita por Martins (1973) como uma viagem, de modo bastante similar ao procedimento antológico de Carvalho:

Observe-se que o mito da viagem, no tempo e no espaço, é a viga-mestra de *Macunaíma*, de *Martim Cererê*, de *Cobra Norato*: o Modernismo foi uma escola ambulante e perambulante, fascinado pela descoberta geográfica e medusado pela descoberta cronológica. Nesses artistas com tanto sentido de moderno, a contradição é apenas aparente quando verificamos

<sup>132</sup> No original: “[...] non seulement de passages visiblement achevés, mais d’une écriture qui est une écriture-de-traduction, une écriture qu’aucun écrivain français n’aurait pu écrire, une écriture d’étranger harmonieusement passée en français, sans heurt aucun (ou, s’il y a heurt, un heurt bénéfique).”

o sentido do passado mítico representado pelo folclore; é que, atrás disso, estava a consciência do tempo. (MARTINS, 1973, p. 195).

A antologia, como já vimos, é a proposta de uma viagem de (re)descoberta pela via da linguagem. E são várias redescobertas: de um país em outro continente, de outros tempos e tradições literários e mesmo do próprio gênero poético. Dessa forma, todos os poemas antologizados contribuem com algum elemento para compor essa paisagem – geográfica, cronológica, literária. É a apreensão de um todo, impossível de ser apreendido em sua totalidade, graças ao procedimento da fragmentação, da desgeografização. Ora, nesse sentido, a antologia em si pode ser lida enquanto um objeto modernista!

Em maior ou menor grau, todos os poemas analisados neste trabalho inscrevem-se dentro do projeto modernista de desafiar a linguagem literária, ampliando seus limites, criando novas formas e ritmos. Interessa-nos identificar se essas possibilidades se transferem para o francês, pela via da tradução, e se esse ponto muito específico da antologia pode se tornar uma espécie de janela, uma instância entre o local e o estrangeiro, permitindo um olhar renovado da própria língua receptora.

Além disso, duas outras razões ainda contribuíram para nossa escolha. Por um lado, o fato de Carvalho optar, ao longo de toda a antologia, por não buscar uma correspondência – no sentido empregado por Britto (2006) – entre os metros em português e em francês, estratégia que resultou em traduções menos interessantes, sobretudo nas seções “*Arcadisme*”, “*Romantisme*” e “*Parnassiens & Symbolistes*”. Por outro lado, uma justificativa mais prosaica: o fato de que todos os poemas do conjunto analisado – e, em consequência, da fase heroica – foram traduzidos integralmente por Carvalho. Três momentos absolutamente brilhantes da antologia – “A morte no avião”, de Carlos Drummond de Andrade, “Psicanálise do açúcar”, de João Cabral de Melo Neto, e “galáxias”, de Haroldo de Campos – foram traduzidos, respectivamente, por Ariane Witkowski, Patrick Quillier e Inês Oséki-Dépré.

A partir de todas essas questões, e pensando relacionar antologia e seu Modernismo, os poemas que analisamos em nosso quarto capítulo são os seguintes:

QUADRO 9 – POEMAS E TRADUÇÕES ANALISADOS NO CAPÍTULO 4

Manuel Bandeira	“Evocação do Recife” (“ <i>Évocation du Recife</i> ”), “Profundamente” (“ <i>Profondément</i> ”) e “Vou-me embora pra Pasárgada” (“ <i>Je pars pour Pasargades</i> ”), de <i>Libertinagem</i> (1930)
Oswald de Andrade	“Bucólica” (“ <i>Bucolique</i> ”), “Viveiro” (“ <i>Vivier</i> ”), “Casa de Tiradentes” (“ <i>Maison de Tiradentes</i> ”), “Meus oito anos” (“ <i>Mes huit ans</i> ”) e “Passionária” (“ <i>Pasionaria</i> ”), de <i>Pau-Brasil</i> (1925).
Mário de Andrade	“O poeta come amendoim” (“ <i>Le poète mange des cacahuètes</i> ”) de <i>Clã do jabuti</i> (1927); “Eu sou trezentos” (“ <i>Je suis trois cents</i> ”), de <i>Remate de males</i> (1930)
Cassiano Ricardo	“O canto da juriti” (“ <i>Le chant de la colombe juriti</i> ”), de <i>Vamos caçar papagaios</i> (1926); “Lua cheia” (“ <i>Pleine lune</i> ”), “A cobra grande” (“ <i>Le grand serpent</i> ”), “Coema

	piranga” (“ <i>Coema piranga</i> ”) e “Sem noite, não” (“ <i>Sans nuit, pas question</i> ”), de <i>Martim Cererê</i> (1928)
Guilherme de Almeida	“Vera Cruz” e “Raça” (“ <i>Race</i> ”), de <i>Raça</i> (1925); “Mormaço” (“ <i>Touffeur</i> ”) e “Cantiga de ninar” (“ <i>Berceuse</i> ”), de <i>Meu</i> (1925)
Ribeiro Couto	“A invenção da poesia brasileira” (“ <i>L’invention de la poésie brésilienne</i> ”), de <i>Um homem na multidão</i> (1926)
Ronald de Carvalho	“Este perfume” (“ <i>Ce parfum</i> ”), “Monotonia da tarde tropical” (“ <i>Monotonie du soir tropical</i> ”), “Vento noturno” (“ <i>Vent nocturne</i> ”), “Clara d’Ellebeuse” e “Interior” (“ <i>Scène d’intérieur</i> ”), de <i>Epigramas irônicos e sentimentais</i> (1922); “Noturno das Antilhas” (“ <i>Nocturne des Antilles</i> ”) e “Toda a América” (“ <i>L’Amérique toute entière</i> ”), de <i>Toda a América</i> (1926)
Ascânio Lopes	“Serão do menino pobre” (“ <i>La veillée de l’enfant pauvre</i> ”) e “Cataguases”, de <i>Poemas cronológicos</i> (1928)
Joaquim Cardozo	“Olinda” e “Inverno” (“ <i>Hiver</i> ”), de <i>Poemas</i> (1925)
Ascenso Ferreira	“Alucinação” (“ <i>Hallucination</i> ”), de <i>Catimbó</i> (1927)

Fonte: CARVALHO (2012)

Se compararmos o Quadro 9, que contém apenas os poemas de livros publicados durante a década de 1920, com o Quadro 6, que apresenta a lista total dos poemas incluídos na antologia, podemos fazer algumas observações importantes a respeito do recorte da obra de cada poeta em *La poésie du Brésil*. Das obras essenciais desse momento, Carvalho não inclui um único poema nem de *Pauliceia desvairada*, de Mário de Andrade, nem de *Ritmo dissoluto*, de Manuel Bandeira – as maiores lacunas na imagem modernista antologizada no volume francês.

Dos poetas modernistas, a seção de Bandeira é a que apresenta a melhor seleção, incluindo poemas que recobrem toda a sua obra, de *Libertinagem* (1930) a *Estrela da tarde* (1958) – apesar de deixar de lado a fase “preparatória” do poeta (cf. CASTELLO, 1999, p. 127) de *Cinza das horas* (1917). Os três poemas do volume de 1930 são peças presentes em várias antologias poéticas nacionais (FIGUEIREDO, 1993; BRITO, 1959; BANDEIRA, 1996; MORICONI, 2001) e francesas – “Vou-me embora pra Pasárgada” é um sucesso, tendo quatro traduções diferentes (conforme nossa tabela de referência das antologias francesas, na seção de Anexos).

Na seção de Oswald de Andrade, por sua vez, metade dos poemas é de *Pau-Brasil*, e o resto, de volumes publicados somente a partir dos anos 1940. O critério de seleção de Carvalho para esse conjunto parece pender para a sua predileção pelos temas da natureza, já que não há nenhuma tradução da seção “Poemas da colonização” – que poderia ter sido um excelente contraponto para a primeira seção da antologia. No entanto, vale lembrar que esse volume de Oswald já conta com uma tradução integral, *Bois Brésil*, realizada por Chareyre e publicada em 2010.

Mário de Andrade, nome icônico do movimento, é um caso singular na antologia: apenas cinco poemas, nenhum dos seus dois livros “essenciais”, segundo a crítica. Trata-se, efetivamente, de uma lacuna da antologia que, segundo nossas análises, pode relacionar-se com o resultado das traduções de Carvalho. Além disso, diferentemente dos poetas anteriores, Mário não tem uma obra de poesia traduzida relativamente consolidada na França – encontramos traduções de Macunaíma,

*Amar*, verbo intransitivo e até mesmo *O turista aprendiz*, mas nenhuma de poesia (para além da eterna promessa de Chareyre sobre a Pauliceia...).

A seleção de Ronald de Carvalho, Raul Bopp e Guilherme de Almeida inclui poemas bastante presentes em antologias brasileiras: fragmentos de *Toda a América* (BRITO, 1959; BANDEIRA, 1999); fragmentos variados de *Cobra Norato* (FIGUEIREDO, 1933; BRITO, 1959; BANDEIRA, 1967, 1999; MORICONI, 2001); e “Mormaço” e o fragmento de “Nós”, de *Raça* (BRITO, 1959; BANDEIRA, 1967, 1999). A seleção de poemas dos dois primeiros parece suficiente para uma antologia panorâmica, em razão da morte precoce do primeiro e da poesia mais esparsa do segundo, cuja publicação é retomada somente a partir do final da década de 1940. Já a imagem da poesia de Guilherme de Almeida é pouco representativa da sua obra, cuja publicação, em verso e em prosa, estendeu-se até pouco antes de sua morte. Nesse caso, a amostra de poemas da antologia de Max de Carvalho, em razão, principalmente, do “efeito antológico” e as aproximações com os outros poemas, constrói um Guilherme de Almeida mais modernista do que ele foi – o que, segundo Martins (1973, p. 224), ele nunca foi de fato.

Ribeiro Couto e Cassiano Ricardo, por sua vez, têm uma seleção menos unânime no volume francês. Finalmente, os poetas “bissexto” parecem ter saído diretamente da antologia de Bandeira, fonte consultada por Carvalho<sup>133</sup>.

Além de Mário de Andrade e Guilherme de Almeida, outro poeta sub-representado é Jorge de Lima. Não há nenhum sinal da fase parnasiana de *XIV alexandrinos* (1914) ou de sua produção pós-conversão, marcada por um forte caráter religioso e por procedimentos do surrealismo, cujo auge é marcado por *Livro de sonetos* (1949) e *Invenção de Orfeu* (1952). Em *La poésie du Brésil*, o Jorge de Lima que encontramos é o da poesia nordestina do Modernismo – assim como o *Catimbó*, de Ascenso Ferreira (cf. CASTELLO, 1999, p. 224).

Embora com algumas lacunas e distorções, esse primeiro momento do Modernismo brasileiro é bastante bem construído, sobretudo se lembrarmos que se trata de uma antologia de caráter panorâmico desde o século XIV, pensada para um público que não está, necessariamente, familiarizado com as vozes principais desse movimento. Antes de passar à nossa segunda seção e à análise desse pequeno conjunto modernista da antologia, restam-nos ainda algumas considerações a respeito da recepção desses poetas na França – para além da recebida no seio da antologia, como um todo. Podemos sempre nos interrogar se as tais lacunas percebidas – e mesmo as distorções – podem se relacionar com presenças e recepções muito singulares que às vezes acontecem com um autor em uma cultura estrangeira.

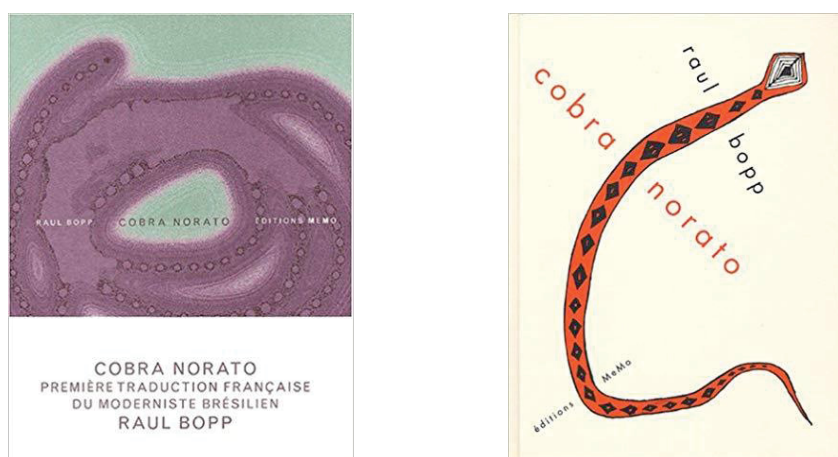
<sup>133</sup> BANDEIRA, Manuel. *Antologia de poetas bissexto contemporâneos*. Rio de Janeiro: Ed. Zelio Valverde, 1946.

### 3.4.3 Presença dos poetas modernistas no mundo francês

Desse conjunto de poetas, a grande maioria não possui qualquer tipo de presença no sistema literário francês, isto é, algumas obras traduzidas, disponíveis ao leitor – exceto em certas antologias que encontramos neste trabalho – e que tenha iniciado um diálogo crítico no meio das Letras. No caso de nomes como Ascânio Lopes, Ascenso Ferreira e Joaquim Cardozo, cujo prestígio literário no Brasil é restrito a um grupo muito específico de leitores, seria bastante espantoso que tivessem na França uma circulação consolidada. Entretanto, poetas consagrados, como Jorge de Lima, Guilherme de Almeida e Ronald de Carvalho partilham também dessa mesma posição – praticamente inexistente – no sistema francês. No Brasil, Lima recebeu, há alguns anos, reedições de *Invenção de Orfeu* (2017) e *Poemas negros* (2017), por uma grande casa editorial. No caso de Guilherme de Almeida e Ronald de Carvalho, sua circulação parece ser maior também no âmbito acadêmico: do primeiro, pouquíssimas publicações nos últimos trinta anos, uma seleção poética organizada por Carlos Vogt, em 1993, e um volume de sonetos (2008); do segundo, absolutamente nenhuma publicação – embora seus dois principais volumes estejam disponíveis no portal eletrônico da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin.

Além dessa posição quase inexistente, percebemos também, por outro lado, algumas presenças muito pontuais, como é o caso de Raul Bopp, Luís Aranha, Ribeiro Couto e Manuel Bandeira. O primeiro dispõe de uma única tradução, além dos poemas que constam em antologias, de *Cobra Norato*, publicada em 1998, pela Éditions MeMo, com tradução de Ciro de Moraes Rego e Christine Moraul. Podemos ver abaixo, na Figura 12, que o único elemento que posiciona o volume no universo da literatura traduzida é a inscrição no rodapé da capa.

FIGURA 12 – CAPAS DAS EDIÇÕES FRANCESAS DE *COBRA NORATO*



Fonte: Éditions MeMo (s/d)

Apesar disso, temos aí nessa inscrição duas informações relevantes: a afirmação do fato de ser uma primeira tradução, ou seja, o reconhecimento de uma lacuna e de um provável interesse do público leitor francófono; e a associação entre o nome do autor e o Modernismo brasileiro. Esse tipo de informação, apresentada na capa de um livro que constitui, por sua vez, a primeira instância mediadora entre a obra e o leitor, pode sugerir um potencial reconhecimento desse momento literário. O Modernismo brasileiro não parece ser, em si, uma grande novidade. Sua produção poética pode ser ainda pouco traduzida ou pouco lida, mas isso não impede que a sua existência seja reconhecida. Além disso, veremos, na sequência, que a dupla de poetas associada mais imediatamente ao Modernismo goza de uma posição distinta no sistema francês. Retomando *Cobra Norato*, segundo informações do site da Bibliothèque nationale de France e do *Index Translationum*, a segunda edição – ao lado na Figura 12 – parece ser um reposicionamento dessa publicação no catálogo infanto-juvenil da editora: uma reedição bilíngue, ilustrada por Sandra Machado, com uma provável revisão da tradução, uma vez que o nome de Morault não é mais mencionado.

Assim como Raul Bopp, Luís Aranha também tem apenas um livro traduzido e publicado na França. Trata-se da seleção poética *Cocktails* (2010), traduzida por Chareyre e editada pela La Nerthe, em sua coleção “*Les classiques*”. Esse volume, que reúne os principais poemas do poeta, apresenta também um dossiê crítico, que inclui dois ensaios escritos por Sérgio Milliet – o primeiro tradutor de Aranha para o francês – e Mário de Andrade, além de notas de tradução. Sobre Chareyre, já comentamos anteriormente a respeito de seu papel como um dos principais divulgadores e tradutores da produção modernista brasileira na França. No entanto, vale destacar o papel dessa pequena editora, La Nerthe. A apresentação em seu site diz que se trata de “uma editora que tem por vocação a publicação de textos inéditos ou raros, tanto franceses quanto estrangeiros (americanos, espanhóis e italianos) e também coedições de livros de arte ou obras de autores contemporâneos” (LA NERTHE, s/d). Spézia (2015, p. 97) reconhece que são justamente essas editoras menores que concentram a maior parte da publicação de poesia brasileira traduzida na França nos últimos anos – sobretudo a produção modernista: *Bois-Brésil* sai pela Éditions de la Différence; Milliet e Aranha, pela La Nerthe. A essas, soma-se ainda, em 2020, a nova empreitada de Chareyre, a sua editora própria, a L’*oncle des Amériques*,<sup>134</sup> cujo objetivo, inscrito em seu site, é criar mais um espaço editorial para acolher justamente esse tipo de publicação.

Diferentemente de Bopp e Aranha, Ribeiro Couto tem uma presença mais significativa no meio literário francês. O poeta lá viveu durante muito tempo em razão de sua carreira literária e

<sup>134</sup> Maiores informações no site da editora: <https://www.loncledamerique.com/>.



estabeleceu contatos prolíficos com escritores e críticos da época, atuando como *passeur culturel* em prol da arte e da cultura brasileira. Ele próprio traduziu o volume *Dia longo – Le jour est long*, em francês – que foi publicado na coleção “*Autour du monde*”, pela Seghers, em 1958, e que recebeu o *Prix International de la Poésie*, concedido pela *Société des Poètes Français*. Além de traduzir, ele também produziu poesia diretamente em língua francesa: *Mal du pays* (1949), *Arc-en-ciel* (1949), *Rive étrangère* (1951) e *Jeux de l’apprenti animalier* (1958) – este último ilustrado pelo próprio autor. Para Rónai (2014), embora escrita em uma língua estrangeira, essa fase da produção de Couto não deixa de ser visceralmente brasileira.

Bandeira, embora seja um *hit* absoluto nas antologias francesas, ainda não recebeu a atenção devida pelos editores franceses. Sua única publicação seguiu o mesmo caminho de Couto: a coletânea poética *Poèmes* (1960), uma autotradução, com auxílio e revisão de Luis Annibal Falcão e F. H. Blank-Simon, também publicada pela Seghers. Na antologia de Carvalho, percebemos uma tentativa de engrossar a disponibilidade da produção desse poeta disponível em francês; dentre todas as seções, trata-se da obra com mais traduções, incluindo uma nova retradução do clássico “Vou-me embora pra Pasárgada”.

Toda essa situação, algo lastimável, muda um pouco quando passamos a nomes como Mário de Andrade e Oswald de Andrade. Ambos não são nem um pouco desconhecidos no mercado editorial francês. Mário conta, atualmente, com três livros traduzidos: seu primeiro romance, *Aimer, verbe intransitif* (1995), com tradução de Maryvonne Lapouge-Pettorelli,<sup>135</sup> tradutora reconhecida de uma série de livros importantes do cânone brasileiro, e publicado pela Gallimard; *L’apprenti touriste* (1996), com tradução de Monique Le Moing e Marie-Pierre Mazéas, pela La Quinzaine littéraire; e *Macounaïma*, traduzido por Jacques Thiériot, que teve três edições – a primeira, de 1979, pela Flammarion; a segunda, de 1997, uma edição crítica dirigida por Pierre Rivas (cf. CUNHA, 1997), pela Stock; e a terceira, de 2016, com revisão da tradução e nova grafia do título, pela Éditions Cambourakis. Nesse caso, as melhorias no volume – as revisões de tradução e o acréscimo de importante aparato crítico – acompanha um *downgrade* de editora, da gigante Flammarion passa-se às Éditions Cambourakis. Ressaltamos, porém, que essa constatação não emite um julgamento acerca da qualidade do trabalho realizado, mas, sim, em relação a um interesse pela produção brasileira que vai se pulverizando, ocupando outros espaços possíveis.

<sup>135</sup> Lapouge-Pettorelli é uma prolífica tradutora do português: verteu Osman Lins (*Avalovara*, 1975; *La reine des prisons de Grèce*, 1980; *Le fléau et la pierre*, 1989), Machado de Assis (*L’aliéniste*, 1984; *La montre en or et autres contes*, 1998), Lygia Fagundes Telles (*Un thé bien fort e trois tasses: nouvelles*, 1989; *L’heure nue*, 1991; *La nuit obscure et moi*, 1998; *La discipline de l’amour*, 2002; *Les pensionnaires*, 2005), Guimarães Rosa (*Diadorim*, 1990), Hilda Hilst (*L’obscène madame D*, 1997; *Contes sarcastiques*, 1999), Bernardo Carvalho (*Aberration*, 1997; *Les ivrognes et les somnambules*, 1998; *Les initiales*, 2002); Adriana Lunardi (*Vésperas*, 2004; *Corps étranger*, 2015); Adolfo Caminha (*Rue de la Miséricorde*, 2007), Clarice Lispector (*Le seul moyen de vivre*, 2012) e Daniel Galera (*Paluche*, 2010; *La barbe ensablantée*, 2015).

A apresentação de Mário, no site dessa nova editora que acolheu o seu *Macunaíma*, diz-nos muito a respeito da posição do autor nesse sistema literário:

Nascido em 1893, Mário de Andrade rapidamente abandonou seus estudos na área do comércio para se consagrar à música: do conservatório, ele saiu professor de piano e de história da música. Em seguida, influenciado pelos surrealistas franceses, ele se impôs como personagem da vanguarda brasileira, lançando, em 1928, o “movimento antropofágico”, que procurava redescobrir as raízes afroindígenas do Brasil. Após ter ocupado postos institucionais em que trabalhou para a democratização da cultura, ele fundou a Sociedade de etnografia e de folclore, com Dina e Claude Lévi-Strauss. Até o fim da vida, ele trabalhou em projetos que misturavam etnografia e música.<sup>136</sup> (ÉDITIONS CAMBOURAKIS, s/d, tradução nossa).

São dois os pontos que auxiliam o leitor francês a localizar a produção do autor: a influência dos surrealistas franceses, inscrevendo-o em um diálogo com a tradição francesa; os nomes familiares de Dina e Claude Lévi-Strauss no campo da antropologia e da etnografia, lembrando que *L'apprenti touriste* já havia sido traduzido e a noção de antropofagia, bastante produtiva no sistema literário francês. Além disso, essa breve apresentação recorre a algumas palavras que ecoam no imaginário brasileiro na França, que, como já abordamos no capítulo anterior, foi marcado, durante muito tempo, por fortes notas de exotismo: o *folclore* e as raízes afroindígenas. Nesse caso, parece que o interesse é inscrever *Macunaíma* dentro desse movimento de resgatar, de redescobrir, de reafirmar aqueles elementos, durante muito tempo marginalizados, negligenciados ou mesmo negados, que estão na base do que era considerado a nacionalidade brasileira. Da mesma forma que o próprio projeto da antologia, há, nesse sistema literário, um certo interesse em conhecer, de forma mais modulada, aquilo que era visto como puramente exótico. Entretanto, observe que em momento algum menciona-se o fato de Mário de Andrade ter sido um dos poetas (e críticos) mais importantes do primeiro momento do Modernismo.

Assim como Mário, Oswald não é um completo desconhecido na França. Desde 1920, seus artigos circulam nos jornais e revistas, como, por exemplo, a conferência realizada na Sorbonne, “*L'effort intellectuel du Brésil contemporain*”. Além disso, parte de sua produção literária já foi traduzida para o francês. Em 1982, o volume *Anthropophagies*, organizado e parcialmente traduzido por Jacques Thiériot, reuniu parte de sua produção romanesca e ensaística: excertos de *Memórias*

<sup>136</sup> No original: “Né en 1893 à São Paulo, Mário de Andrade abandonne vite ses études de commerce pour se consacrer à la musique : il sort du conservatoire professeur de piano et d'histoire de la musique. Influencé par les surréalistes français, il s'impose ensuite comme figure de l'avant-garde brésilienne, en lançant en 1928 le «mouvement anthropophage», pour lequel il s'agit de retrouver les racines afro-indiennes du Brésil. Après avoir occupé des postes institutionnels où il œuvre pour la démocratisation de la culture, il fonde la Société d'ethnographie et de folklore avec Dina et Claude Lévi-Strauss. Jusqu'à la fin de sa vie, il travaillera à des projets mêlant ethnographie et musique.”

*sentimentais de João Miramar (Mémoires sentimentaux de Janot Miramar)*, Serafim Ponte-Grande (*Séraphin Grand-Pont*), *Manifeste de la poésie Bois-Brésil* e *Manifestes et textes anthropophages*.

Apesar disso, a obra poética de Oswald apresenta trajetória similar à apresentada pelos poetas anteriores; uma série de traduções em antologias – Damangeat e Bastos (1947), Bastos (1966), Lorraine (1985), Pallotini (1988), mas um único volume poético integralmente traduzido para o francês, *Pau-Brasil (Bois-Brésil)*, em 2010, por Chareyre – que traduziu também o essencial ensaio de Haroldo de Campos que acompanha a obra, “Uma poética da radicalidade”.

A despeito dessa presença relativamente significativa, o livro mais traduzido e editado de Oswald na França é, sem dúvida, o *Manifesto antropófago*. Em seu blog dedicado à poesia e à tradução de poesia brasileira, Chareyre (2013) organiza um breve histórico das traduções desse texto icônico na França. A primeira tradução, de 1972, é publicada no sexto volume da *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, precedido de um comentário intitulado “*Un singulier manifeste*”, de Queiroz-Siqueira. No mesmo ano, o manifesto foi analisado e retraduzido por Erdmute White,<sup>137</sup> em seu trabalho comparativo sobre a obra do poeta brasileiro e a de Blaise Cendrars, publicado pela Éditions Hispaniques. Em 1979, lança-se nova retradução de Béatrice de Chavagnac para integrar o *Premier volume de la Grande Encyclopédie “Miam miam” qui traite, pour cette fois, du cannibalisme*. Nesse mesmo ano, é publicada no número 599 da revista *Europe*, dedicada integralmente ao modernismo brasileiro, a retradução de Jacques Thiériot, que é depois reeditada no volume *Anthropofagies*, que já mencionamos anteriormente, na coletânea *Les grands manifestes de l’art des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, além de dois catálogos de exposição: um da Association française d’action artistique, em 1987, e outro do Centre Georges Pompidou, em 1992. Em 1984, sai ainda uma terceira retradução de Benedito Nunes, presente no livro *Surréalisme périphérique*.

A partir dos anos 2000, foram realizadas outras cinco retraduições do manifesto: em 2005, de David Sanson e Danielle Schramm, na revista *Mouvement*; em 2006, de Cédric Vincent, em *Manifestes*, documento de natureza incerta em razão da completa ausência de maiores informações nos catálogos de bibliotecas e livrarias; em 2008, de Michel Riaudel, publicada na revista *Papiers*,<sup>138</sup> em 2009, de Silveane Lucia Silva, como parte de seu livro, “*L’anthropophagisme*” dans l’identité culturelle brésilienne; em 2011, a última retradução de que temos notícia por ora, de Lorena Janeiro, publicada juntamente com o ensaio de Suely Rolnik, “*Anthropofagie zombie*”, pela BlackJack Éditions.

Além das traduções e retraduições, Oswald também já foi objeto de duas exposições no Centre Georges Pompidou: a primeira consistiu em uma participação mais pontual na exposição

<sup>137</sup> WHITE, Erdmute. *Oswald de Andrade et la révolution des lettres au Brésil*. Austin, Texas: University of Texas, 1972.

<sup>138</sup> Disponível em: <https://www.ciph.org/IMG/pdf/papiers60.pdf>. Acesso em: 1 abril de 2019.

“*Modernités plurielles*”, de 2014, que organizou uma mostra em torno dos nomes centrais da arte moderna brasileira, como Tarsila do Amaral, Rego Monteiro, Di Cavalcanti e Lasar Segall, além dos criadores da incontornável revista *Klaxon*; a segunda foi uma exposição dedicada somente a Oswald, em 2016, intitulada “Oswald de Andrade: *passeur anthropophage*”.<sup>139</sup> Os dois acontecimentos foram amplamente noticiados na época, tanto pela imprensa francesa quanto pela brasileira, e atestam a vívida curiosidade em relação a esse autor na França.

O interesse específico em relação ao manifesto de Oswald, objeto de um movimento único de tradução e de retradução no sistema literário francês, aponta para uma certa circulação e penetração das ideias presentes nesse escrito, o que já pudemos confirmar, tanto nas falas de Carvalho (AUDIGIER; CARVALHO, 2015) sobre a literatura brasileira quanto nos textos que circularam na imprensa francesa a respeito da antologia *La poésie du Brésil*. No início de seu artigo “*Le Brésil, terre de vers*”, publicado no jornal *Libération*, Crisnay diz o seguinte:

“Tupi or not Tupi is the question.” Afronta pura é o que fez da antropofagia cultural o moedor implacável das inibições mais sólidas. Devemos isso ao poeta Oswald de Andrade, em seu cultuado manifesto de 1928. A poesia brasileira entrava então na modernidade, seguindo novamente os passos da velha Europa, mas dessa vez mais livremente. Ela demonstra finalmente um prazer sacana em deglutir a herança estrangeira sem segundas intenções, mastigando alegremente todos os -ismos passados, presentes e futuros, sem se preocupar se será tachada de literatura de primeira ou de segunda zona. Para ir direto ao ponto dessa beleza nova e mutante, os poetas reivindicam sua própria “dentição” que, da mesma forma que os seus ancestrais indígenas tupi-guarani devorando o inimigo branco para adquirir suas virtudes, abocanha somente uma parte do modelo ocidental. (CRISNAY, 2012, tradução nossa).

Embora a ampla circulação do manifesto oswaldiano na França constitua um fascinante objeto de estudo, interessa-nos, neste trabalho, apreender a sua noção de antropofagia enquanto princípio estético e procedimento tradutório empregado por Carvalho.

Como pudemos perceber, embora haja um interesse em relação ao Modernismo brasileiro e um punhado de publicações relacionadas a esse momento, a presença de sua porção poética ainda é bastante restrita. Nesse sentido, o volume de Carvalho é ainda mais importante; além de preencher uma lacuna mais geral, em relação à poesia brasileira enquanto um conjunto, também fornece mais elementos para que o leitor francês possa compreender a poesia modernista, de seu momento fundacional àquilo que a sucede. Aqui, é interessante ressaltar que alguns desses desdobramentos já são bem mais conhecidos desse público leitor: é o caso, por exemplo, de João Cabral de Melo Neto e Carlos Drummond de Andrade, poetas brasileiros com uma porção considerável de obras traduzidas para o francês.

<sup>139</sup> Informações sobre essas exposições, tais como *releases*, dossiês pedagógicos ou mesmo registros audiovisuais, podem ser encontrados no site do Centre Pompidou: [encurtador.com.br/pAQR7](http://encurtador.com.br/pAQR7).

## TRADUZINDO A POESIA MODERNISTA

Na segunda parte desta tese, nosso objetivo é realizar a análise das traduções dos poemas da fase heroica do Modernismo que fazem parte de *La poésie du Brésil*. Em nosso quarto capítulo, “Uma análise crítica da tradução”, apresentaremos a base teórica e metodológica desta etapa do trabalho: (i) o trajeto analítico proposto por Berman (1995), que norteou, de modo geral, a leitura dessas traduções; (ii) a noção de ritmo de Meschonnic (1982, 1999);<sup>140</sup> (iii) as recomendações e procedimentos analíticos de Britto (2017) e de Faleiros (2012).

Em nosso quinto capítulo, “Traduções: exame crítico”, apresentaremos as análises e os comentários dos poemas inscritos dentro do nosso recorte, a produção modernista entre 1922 e 1930 compreendida na antologia. Nesse momento, será preciso debruçar-se sobre o texto traduzido, com acenos ao original, quando necessário – afinal compreendemos a tradução como diálogo, não como hierarquia –, buscando compreender a organização rítmica dos poemas, levando em conta questões estilísticas, sintáticas e lexicais específicas. Nosso objetivo é compreender como os poemas modernistas desse curto período de tempo, repletos de especificidades formais e temáticas, além de uma relação ambivalente com a tradição poética, a produção brasileira anterior e a europeia, passaram pelo processo de morte (em português) e de ressurreição (em francês) – segundo a metáfora da páscoa, empregada por Carvalho no prefácio da antologia, e que já abordamos longamente em nosso segundo capítulo. Para isso, observaremos, fundamentalmente, quais estratégias o tradutor utilizou em cada tradução, como operou criativamente com a linguagem, como estão construídas as traduções e quais efeitos produzem em francês – língua que, como já mencionamos anteriormente, ainda resiste a certas intervenções, sobretudo aquelas que envolvem violações sintáticas significativas. Por fim, procuraremos verificar se é possível falar de uma estratégia tradutória (ou de um conjunto delimitado de estratégias) que seja comum a esse grupo de poemas – lembrando que se trata de produções muito variadas entre si, embora tenham sido produzidas num período de tempo bastante reduzido. Essa diversidade, porém, é natural, uma vez que cada poeta estava procurando compreender, poeticamente, o que estava acontecendo nesse importante momento da vida literária brasileira.

<sup>140</sup> *Poétique du traduire*, de Henri Meschonnic, foi publicado em 1999. Neste trabalho, consultamos a tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich, de 2010.

#### 4 UMA ANÁLISE CRÍTICA DA TRADUÇÃO

Antoine Berman é um dos nomes mais importantes no campo dos Estudos da Tradução, graças à convicção com que defendeu a autonomia da tradução enquanto “sujeito e objeto de um saber próprio” (BERMAN, 2013, p. 23). Dentre suas obras mais conhecidas, encontramos títulos como *L'épreuve de l'étranger*<sup>141</sup> (1984), em que realiza um estudo sobre a tradução na Alemanha do Romantismo; *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*<sup>142</sup> (1985), no qual desenvolve a noção de tradução *ética* em oposição à tradução *etnocêntrica*, isto é, voltada para o sistema-alvo e não mais para o sistema-fonte; e a publicação póstuma *Pour une critique des traductions: John Donne* (1995).

Nessa última publicação, é possível perceber uma sensível mudança no discurso de seu autor, distanciando-se, significativamente, das propostas incisivas de *La traduction et la lettre* para defender, então, a ideia de “projeto de tradução”. O que nos interessa particularmente nessa obra é a proposta não de um método, mas de uma *abordagem da tradução*, uma sugestão de percurso analítico que possa informar o trabalho do crítico, nobilitando e consolidando o gênero da crítica da tradução, inserindo-o, de forma legitimada, no bojo da crítica em geral. Berman chama a atenção para o fato de que esse exercício crítico de tradução, enquanto prática sistemática efetiva, é algo recente, tendo sido realizado de forma mais organizada a partir de dois ramos com posições bastante distintas sobre a tradução: a dos EDT, já abordados em nosso primeiro capítulo, e a perspectiva militante, da poética da tradução de Henri Meschonnic (1999)<sup>143</sup>. Entretanto, no cerne de sua proposta encontra-se certa *concepção forte de crítica* – daí seu dissenso com Meschonnic e os EDT.

Berman, ao elaborar essa abordagem analítica, evidencia os ganhos dessas duas visadas, embora discorde, eventualmente, de pontos centrais de ambos os lados. As análises de Meschonnic, apesar de partirem de campos de conhecimento sólidos, como a linguística e a poética, apresentariam um caráter excessivamente negativo, enfatizando um tom acusatório cujo objetivo seria a denúncia das “más traduções”. Para o autor, a crítica deve desenhar-se enquanto *ato positivo*, o que não significa que não possa – e não deva – apontar os pontos problemáticos das traduções (cf. BERMAN, 1995, p. 38). Como metodologia possível, ele defende que é apenas por intermédio do exercício concreto de leitura e de cotejo entre o texto original e o(s) traduzido(s) que o crítico consegue escapar de julgamentos puramente impressionistas – uma tradução “média”, “insuficiente”, “feia” ou “equivocada” –, buscando as possíveis origens de suas partes defectivas. A identificação sistemática das raízes desses problemas pode auxiliar, por sua vez, no reconhecimento de traduções gravemente

<sup>141</sup> A edição consultada é a publicação de 2002, traduzida por Maria Emília Pereira Chanut.

<sup>142</sup> Consultamos a 2ª edição da tradução brasileira, realizada por Marie-Hélène Catherine Torres, Andréia Guerini e Mauri Furlan, em 2013.

<sup>143</sup> A obra foi publicada, originalmente, em 1999. No entanto, faremos referência à tradução brasileira, de 2010.



defeituosas, poeticamente insuficientes ou concebidas a partir de projetos tradutivos equivocados a partir da identificação sistemática das raízes desses problemas (cf. BERMAN, 1995, p. 37).

Nesse sentido, esse teórico destaca a relevância da análise socio-histórica não-prescritiva, voltada para a abordagem centrada na cultura/sistema alvo, dos EDT, que procura identificar o porquê das transformações operadas pelos tradutores sem forçosamente creditá-las como erros. No entanto, Berman afirma que a noção de norma inicial de Toury poderia ser compreendida como uma reformulação do dilema apresentado por Humboldt a respeito da dicotomia entre uma adesão à exatidão do original (o que Toury denomina de *tradução adequada*) e uma opção pela manutenção da “originalidade” da cultura ou língua receptora e do público-alvo da tradução (a *tradução aceitável*) (cf. BERMAN, 1995, p. 51). Além disso, outro ponto central de discordância entre as perspectivas de Berman e Toury ancora-se no próprio estatuto da tradução. Ao comentar a noção de polissistema de Even-Zohar, baseado nas tensões estabelecidas entre estratos centrais e periféricos da literatura como um todo, e na posição de perifericidade/centralidade da tradução de acordo com a “força” do sistema em que ela está inserida, Berman afirma que:

[...] toda a história ocidental demonstra o oposto, mesmo nos períodos em que domina a tradução etnocêntrica (séculos XVII e XVIII). É de fato todo o esquema centro/periferia que deve ser revisto. O fato de que a tradução tenha ainda um status problemático no seio da “*cité*” não significa que ela seja “periférica”. A literatura traduzida não é nem periférica, nem central; ela foi, e permanece sendo, esse algo sem o que nenhuma literatura autóctone pode existir nesse espaço de colinguismo (Renée Balibar) que é o Ocidente.<sup>144</sup> (BERMAN, 1995, p. 54, tradução nossa).

Dessa forma, Berman não nega a condição complexa da tradução, mas, sim, a sua inscrição compulsória nas periferias do polissistema ocidental. Além disso, Berman também aponta para uma espécie de imprecisão encoberta pelo termo “literatura traduzida”, que incluiria não apenas os textos traduzidos em si, mas também outras realizações daquilo que ele define como *translation* – ação de importação que não se dá exclusivamente pela via da tradução, podendo conhecer outras formas de transformações textuais ou, até mesmo, não textuais (cf. BERMAN, 1995, p. 17). Dessa forma, esse conceito incluiria outros aspectos relacionados ao trânsito e às transferências literárias entre as diferentes línguas e culturas. Logo, uma série de questões apontadas como pertinentes à tradução em si nos EDT, como a escolha do que traduzir, os modos de apresentação – uma edição monolíngue ou bilíngue, por exemplo – ou ainda a presença ou ausência de discursos de acompanhamento, relacionariam-se, segundo Berman, a essa esfera mais abrangente da translação, e não da tradução

<sup>144</sup> No original: “[...] toute l’histoire occidentale démontre l’inverse, même aux périodes où domine la traduction ethnocentrique (XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles). C’est en fait tout le schéma centre/périphérie qui est à revoir. Le fait que la traduction ait toujours un statut problématique au sein de la « cité » ne signifie pas qu’elle est « périphérique ». La littérature traduite n’est pas périphérique, ni centrale ; elle a été, et reste, ce sans quoi aucune littérature autochtone ne peut exister dans cet espace de colinguisme (Renée Balibar) qu’est l’Occident.”

propriamente dita. Apesar dessas ressalvas, Berman delinea seu *trajeto analítico possível* (BERMAN, 1995, p. 64) levando em conta duas perspectivas, propondo uma forma suficientemente única, para distinguir-se de outros gêneros críticos, mas, ao mesmo tempo, bastante flexível, podendo adaptar-se às necessidades – analíticas e textuais – de um amplo conjunto de produções.

O trabalho de análise, sugerido por Berman, inicia-se por uma etapa preliminar que parte da leitura e da releitura da tradução (ou traduções) com a adoção de um *regard réceptif*, acolhedor e cuidadoso ao mesmo tempo. A partir do texto traduzido, o primeiro contato deve suspender pré-julgamentos de qualquer ordem, afastando o máximo possível a sombra do original. Nesse momento, deve-se procurar perceber se o texto traduzido se sustenta enquanto produção na língua receptora, isto é, se ele está “bem escrito” no sentido mais elementar – etapa que se assemelha até certo ponto à investigação preliminar das normas textuais e linguísticas de Toury – e se a tradução se constitui como um verdadeiro texto, apresentando “sistematicidade e correlatividade, organicidade de todos os constituintes” (BERMAN, 1995, p. 65). Como já vimos, Carvalho afirma, em seu prefácio, não querer produzir poemas em francês que, sob pretexto de fidelidade, acabem funcionando como “flores secas, coroas funerárias”<sup>145</sup> (CARVALHO, 2012, p. 15) em uma espécie de pálida lembrança de uma entidade textual que guardava, na sua língua original, um frescor que se perdeu após a operação tradutória. Essa percepção de Carvalho a respeito do modo de traduzir poesia apresentará, como veremos mais adiante, um resultado ambivalente, que pode ser bastante positivo, mas também ter amarras em estratégias tradutórias mais ousadas.

Na sequência, Berman recomenda uma releitura cuidadosa que detecte as *zonas textuais problemáticas*, passagens em que o texto perde consistência, adaptando-se excessivamente aos usos mais correntes da língua-alvo ou ainda rompendo, de forma brutal, com a forma geral do texto original, o que, em nosso caso, significa deixar o *ritmo* completamente de lado. Como já mencionamos anteriormente, também devem ser verificadas as *zonas textuais miraculosas*, definidas como “não somente passagens visivelmente finalizadas, mas de uma escrita-de-tradução, um trabalho que nenhum escritor de língua francesa poderia ter realizado, uma escrita estrangeira harmoniosamente convertida para o francês, sem nenhum choque (ou, havendo um choque, um choque benéfico)”<sup>146</sup> (BERMAN, 1995, p. 66, tradução nossa). Essas realizações felizes da tradução funcionariam, portanto, como uma janela aberta, uma instância entre o local e o estrangeiro, com um olhar renovado a respeito da própria língua receptora. É nesse intervalo da tradução que ela é potente, podendo arejar certas áreas da literatura da língua de chegada.

<sup>145</sup> No original: “*fleurs séchées, des couronnes funéraires.*”

<sup>146</sup> No original: “[...] *non seulement de passages visiblement achevés, mais d’une écriture qui est une écriture-de-traduction, une écriture qu’aucun écrivain français n’aurait pu écrire, une écriture d’étranger harmonieusement passée en français, sans heurt aucun (ou, s’il y a heurt, un heurt bénéfique).*”

Após essas etapas preliminares, Berman aconselha que se trabalhe exclusivamente sobre o original. Sem perder de vista as passagens problemáticas e miraculosas da tradução, a leitura do original passa a funcionar como uma pré-análise, inventariando todos os aspectos que regem as relações entre a língua do original e a obra traduzida. É também nessa etapa que se deve efetuar uma seleção de exemplos estilísticos pertinentes e significativos que, posteriormente, será o objeto do cotejo (*confrontation*) a partir do original, tendo como lastro esses pontos mais sensíveis do texto, que funcionariam como balizas para a análise da tradução. Esse procedimento de seleção de trechos também faz parte do repertório analítico dos EDT por intermédio da seleção de “*paired couples*”, que funcionam como áreas privilegiadas de análise (TOURY, 1995, p. 79). Nesse caso, além do tradicional inventário de problemas tradutórios, é possível também destacar aqueles pontos em que a tradução apresenta boas soluções. Na medida do possível, procuramos, em nossos comentários, trabalhar a partir das balizas de Berman, de sua dupla operação e de seu duplo olhar. Além disso, como já foi dito, procuramos nos concentrar sobretudo naqueles aspectos centrais que constroem o ritmo – no sentido meschonniquiano – de cada poema.

Outra etapa importante para Berman, e que já realizamos neste trabalho, é a que orienta o olhar do crítico para o tradutor, o sujeito responsável pelas transformações operadas no texto. Segundo esse autor, o tradutor não pode ser visto como um receptáculo passivo das normas tradutórias exteriores – outra crítica fundamental à perspectiva de Toury, que, para Berman, parece deixar muito pouco espaço para a subjetividade do tradutor. Como apresentamos em nosso segundo capítulo:

É importante saber se ele [o tradutor] é francês ou estrangeiro, se é apenas tradutor ou se exerce alguma outra profissão significativa, como a de professor (caso de uma porção bastante importante dos tradutores literários na França); queremos saber se ele também é autor e se produziu alguma obra; de qual(is) língua(s) traduz; qual(is) relação(ões) mantém com ela(s); se é bilíngue, e de qual tipo; quais gêneros de obras usualmente traduz e quais outras obras traduziu; se é polítradutor (caso mais frequente) ou monotradutor (como Claire Cayron); queremos saber, então, se apresenta uma obra traduzida, no sentido indicado anteriormente, e quais são suas traduções centrais; se escreveu artigos, estudos, teses, publicações sobre as obras que traduziu; e, enfim, se escreveu sobre sua prática de tradutor, sobre os princípios que a guiam, sobre suas traduções e a tradução em geral.<sup>147</sup> (BERMAN, 1995, p. 74, tradução nossa).

Para não correr o risco de apresentar todos esses dados como algo meramente informativo, Berman afirma que, a partir deles, seria possível determinar o *horizonte tradutivo*, a *posição tradutiva*

<sup>147</sup> No original: “[...] il nous importe de savoir s’il est français ou étranger, s’il n’est que traducteur ou s’il exerce une autre profession significative, comme celle d’enseignant (cas d’une très importante portion des traducteurs littéraires en France) ; nous voulons savoir s’il est aussi auteur et a produit des œuvres ; de quelle(s) langue(s) il traduit, quel(s) rapport(s) il entretient avec elle(s), s’il est bilingue et de quelle sorte ; quels genres d’œuvres il traduit usuellement, et quelles autres œuvres il a traduites ; s’il est polytraducteur (cas le plus fréquent) ou monotraducteur (comme Claire Cayron) ; nous voulons donc savoir s’il a fait œuvre de traduction au sens indiqué plus haut et quelles sont ses traductions centrales ; s’il a écrit des articles, études, thèses, ouvrages sur les œuvres qu’il a traduites ; et enfin s’il a écrit sur sa pratique de traducteur, sur les principes qui la guident, sur ses traductions et la traduction en général.”

e o *projeto de tradução*. A identificação desses pontos, localizados na intersecção entre a tradução efetiva, relacionada diretamente ao texto, e as instâncias mais voltadas à translação da obra para a língua/cultura-alvo, entre as normas externas, sócio-historicamente determinadas e o espaço da liberdade individual e da subjetividade do tradutor, ajuda-nos a ler criticamente a tradução e também (re)conhecê-la enquanto obra a título pleno, e não como “flores secas ou coroas funerárias”, para retomar mais uma vez a formulação de Carvalho.

A posição tradutiva, segundo Berman (1995, p. 74–75), refere-se à percepção do tradutor a respeito da tradução, seus sentidos, suas finalidades e seus modos. Trata-se de uma instância ao mesmo tempo individual e coletiva, uma espécie de compromisso entre a subjetividade do tradutor e a forma pela qual ele apreende a tarefa da tradução entre os discursos correntes (histórico, social, literário e ideológico) sobre a tradução que assimilou e que, de certa forma, corresponde à noção de norma de Toury. Segundo Plassard (2007), esse conceito aborda a forma através da qual o tradutor compreende e relaciona-se com a sua prática e “[...] a própria maneira que ele tem de realizar uma tradução em função de critérios ou normas frequentemente adquiridos e, posteriormente, integrados a tal ponto que acabam por tornar-se transparentes” (PLASSARD, 2007, p. 149). Essa posição, no entanto, dificilmente é verbalizada, manifestando-se sobretudo sob a forma de representações. Nesse sentido, Berman chama a atenção para o fato de que, ocasionalmente, lugares em que acreditamos encontrar explicitamente tal posição sob a forma, por exemplo, de prefácios ou mesmo entrevistas não são obrigatoriamente representativos de suas posições tradutivas, podendo estar impregnados “pela *doxa* ambiente ou por *topoi* impessoais” (BERMAN, 1995, p. 75). Portanto, em nosso trabalho, procuramos efetuar não apenas a análise das representações encontradas no prefácio, nas entrevistas ou até mesmo nas notas de fim de texto, mas comparar essa posição com aquilo que foi possível depreender da própria tradução.

Além da posição tradutiva, outro aspecto essencial durante o percurso analítico é o reconhecimento do projeto de tradução. De acordo com Berman (1995), todas as traduções inscrevem-se em um projeto articulado, determinado a partir da posição tradutiva e das exigências específicas a respeito de cada obra. Segundo esse teórico, “o projeto define a maneira pela qual, de um lado, o tradutor vai realizar a translação literária e, do outro, assumir a própria tradução, escolhendo um ‘modo’ de tradução, uma ‘maneira de traduzir’”<sup>148</sup> (BERMAN, 1995, p. 76, tradução nossa). O trabalho de identificação desse projeto tradutivo se dá em duas etapas. Em um primeiro momento, através da leitura dos enunciados em que o tradutor comenta a sua tradução, é possível obter uma espécie de radiografia do projeto, uma imagem de contornos mais ou menos claros, mas

<sup>148</sup> No original: “Le projet définit la manière dont, d’une part, le traducteur va accomplir la translation littéraire, d’autre part, assumer la traduction même, choisir un ‘mode’ de traduction, une ‘manière de traduire’.”

que carece de detalhamento. Em um segundo momento, o próprio trabalho de análise da tradução pode confirmar essas primeiras hipóteses a respeito do projeto tradutivo. Da mesma forma que a posição tradutiva, é apenas pela análise da realização efetiva da tradução que podemos confirmar essas hipóteses a respeito dos processos que a rodeiam. No caso do nosso objeto de estudo, podemos adicionar ainda uma outra camada a essa etapa, a compreensão acerca do próprio processo de composição antológica. Não se trata apenas de selecionar uma determinada obra para traduzir para outra língua/cultura, mas construir toda uma obra, que não existe tal qual na cultura-fonte, a partir de uma série de critérios intimamente relacionados a esse conceito bermaniano e que não podem, de forma alguma, ser desprezados na análise. Mais do que em qualquer outro caso, é imperativo estarmos atentas ao projeto de tradução e aos seus desenvolvimentos em relação à tradução de fato.

Embora Berman não estabeleça uma sequência linear para a identificação dessas três instâncias essenciais ao trabalho crítico, ele aponta o começo do percurso: o estudo do horizonte tradutivo. Segundo o autor, tanto a posição tradutiva quanto o projeto de tradução estão inseridos dentro de um *horizonte*, definido por sua vez como “o conjunto dos parâmetros linguísticos, literários, culturais e históricos que ‘determinam’ o sentir, o agir e o pensar de um tradutor”<sup>149</sup> (BERMAN, 1995, p. 79, tradução nossa). Esse horizonte compreende, necessariamente, uma série de camadas mais ou menos articuladas, como, por exemplo, o estado da poesia contemporânea no sistema de chegada e seus modos de produção, da poesia traduzida em questão, da poesia brasileira traduzida para o francês e, de modo geral, da literatura brasileira como um todo. Esse conjunto extenso de informações contextuais tem, dentro dessa abordagem analítica, a função de apontar as possibilidades de ação do tradutor dentro dos limites estabelecidos por esse horizonte tradutivo – o que esperamos ter delineado, dentro das possibilidades e dos limites deste trabalho, em nosso segundo capítulo.

#### 4.1 COTEJO

Após essas etapas preparatórias, Berman passa às possibilidades do trabalho analítico. Segundo ele, a forma da análise deve ser suficientemente flexível para compreender um leque bastante amplo de possibilidades. Além do cotejo entre o original e a tradução em questão, Berman recomenda também, se possível, o exame tanto de outras obras traduzidas pelo mesmo tradutor quanto de traduções da mesma obra analisada realizadas por outros tradutores, se for o caso. Além disso, o teórico aponta que, para as primeiras traduções, a análise tende a ser mais limitada, justamente em

<sup>149</sup> No original: “[...] l’ensemble des paramètres langagiers, littéraires, culturels et historiques qui ‘déterminent’ le sentir, l’agir et le penser d’un traducteur.”

razão de sua perspectiva em relação às primeiras traduções. Essa primeira tradução, segundo Berman (1995), “é imperfeita e, por assim dizer, impura: imperfeita, porque a defectividade tradutiva e o impacto das ‘normas’ aí se manifestam quase sempre massivamente; impura porque ela é, ao mesmo tempo, introdução [no sentido de primeira etapa da translação] e tradução”<sup>150</sup> (BERMAN, 1995, p. 84, observação nossa).

Passando da forma mais geral da análise ao trabalho mais específico do cotejo ou confronto entre tradução e original, Berman explica que esse ponto crucial do trabalho se desenvolve “de modo quádruplo”. Primeiramente, o crítico empreende o cotejo entre os excertos e os elementos pré-selecionados do original com os seus equivalentes na tradução. Na sequência, há o cotejo inverso, das “zonas textuais” problemáticas e bem-sucedidas da tradução correspondentes a essas mesmas passagens no original. Nessas duas etapas, Berman afirma que a comparação com outras traduções pode enriquecer a crítica, trazendo perspectivas que não apareciam somente no cotejo entre o original e a tradução analisada. Por último, deve-se realizar o confronto entre a tradução e o seu projeto, procurando fazer emergir o “como” de sua realização, que se relaciona, em última instância, não ao horizonte tradutivo, mas à subjetividade do tradutor. Caso perceba um descompasso entre a tradução e o projeto tradutivo, o crítico deve procurar identificar os motivos dessa divergência, que podem ser, por exemplo, a coexistência de partes contraditórias dentro de um mesmo projeto ou até mesmo a emergência do discurso da doxa – no caso de tradutores franceses, por exemplo, quando eles se estendem, esclarecem, “afrancesam” a tradução (cf. BERMAN, 1995, p. 87). Paralelamente a esse trabalho de crítica, Berman recomenda também o estudo da recepção da obra analisada, procurando, principalmente, os indícios de sua recepção enquanto tradução, e não apenas como “obra estrangeira”.

Assim como a metodologia proposta pelos EDT, as etapas analíticas de Berman contribuíram significativamente para a construção de nosso próprio trajeto analítico – tendo sido a base do nosso trabalho de análise, além da noção de ritmo de Meschonnic (1982, 1999) e os procedimentos propostos por Faleiros (2012) e Britto (2017).

## 4.2 O RITMO MESCHONNIQUIANO

Além da perspectiva descritivista dos EDT e do percurso de crítica analítica de Berman, outra noção essencial para compreendermos a tradução dos poemas de *La poésie du Brésil* é a de

<sup>150</sup> No original: “[...] imparfaite et, pour ainsi dire, impure: imparfaite, parce que la défektivité traductive et l’impact des ‘normes’ s’y manifestent souvent massivement, impure parce qu’elle est à la fois introduction et traduction.”



*ritmo*. Para Meschonnic, o ritmo não deve ser tomado de forma restritiva, como a manifestação exclusiva da construção sonora e visual, mas como a organização do sentido e a historicidade do texto. Para o crítico:

[o] ritmo pode não ser mais uma subcategoria da forma. É uma organização (disposição, configuração) de um conjunto. Se o ritmo está na linguagem, em um discurso, ele é uma organização (disposição, configuração) do discurso. E como o discurso não é separável do seu sentido, o ritmo é inseparável do sentido desse discurso. O ritmo é a organização do sentido no discurso.<sup>151</sup> (MESCHONNIC, 1982, p. 70).

O ritmo meschonniciano colocado, portanto, como uma organização do discurso, é igualmente atravessado pela noção de *oralidade*, que, por sua vez, não deve ser confundida simplesmente com aquilo que é falado em voz alta, mas como princípio organizador do ritmo e da prosódia (cf. FERREIRA, 2012, p. 101).

Para Faleiros, citando Kristeva (1974, p. 215):

[...] “[p]ode-se conceber o ritmo não somente como uma métrica clássica de versificação, mas como uma propriedade imanente ao funcionamento da linguagem”. O ritmo é, pois, pensado como estrutura e por isso difere conceitualmente da música do poema. O ritmo concebido como forma, disposição, estrutura ou configuração apresenta-se nos dispositivos sensorialmente perceptíveis do poema, não só em sua dimensão acentual, métrica e prosódica, mas também em sua dimensão visual, em seus dispositivos gráfico-espaciais e difere da música que, por sua vez, corresponde aos dispositivos fônicos do poema. (FALEIROS, 2012, p. 37-38).

O ritmo se apresenta, também, como a articulação complexa entre o plano empírico, de cada discurso individual – de cada poema da antologia, por exemplo, tomado isoladamente como um objeto estético –, e o plano crítico, que coloca o discurso dentro de uma historicidade – tudo aquilo que gira em torno não apenas do objeto-poema, mas que diz respeito à própria compreensão do que é poesia. Quando se fala de ritmo, Meschonnic aponta também para a possibilidade de uma compreensão equivocada de implicação ambivalente: de um lado, ser apreendido como um mero objeto, uma forma subordinada ao sentido; de outro, ser tomado apenas em termos abstratos, psicológicos, que o vêem como algo absolutamente infável, inserido no sentido. Para o crítico, a única forma de evitar esse *enjeu* “é situar a questão do ritmo na interação da teoria e da prática – das

<sup>151</sup> Tradução de Ferreira (2012, p. 100). No original: “*le rythme peut ne plus être une sous-catégorie de la forme. C’est une organisation (disposition, configuration) d’un ensemble. Si le rythme est dans le langage, dans un discours, il est une organisation (disposition, configuration) du discours. Et comme le discours n’est pas séparable de son sens, le rythme est inséparable du sens de ce discours. Le rythme est l’organisation du sens dans le discours.*”

práticas literárias – como duas atividades historicamente interdependentes”<sup>152</sup> (MESCHONNIC, 1982, p. 55, comentário e tradução nossos).

Para Costa, “o ritmo é o modo de ser da forma-sujeito tal como o encontramos em todos os lugares [...]”<sup>153</sup> (COSTA, 2014, p. 5). “Sentido” e “estilo”, “sentido” e “forma” não podem mais ser questões dissociáveis ou opostas, mas fatos intrínsecos à própria existência do poema, que compõem um conjunto que, ao lado de outras questões, pouco teria a ganhar, segundo essa perspectiva, com uma abordagem “menos holística” – como o “primado do signo”, evocado pelo crítico – do poema, do texto, do discurso. Para pensar a tradução a partir da poética, deve-se, então, afastar-se de uma noção hermenêutica de interpretação, visando não o dizer, mas o fazer do discurso. Para Meschonnic, “a crítica do ritmo não consiste em comentar um verso, ou um poema, e esgotar seu efeito ou seu valor, dizer seu sentido se o próprio poema não o diz. Ela busca *como* eles significam, e a situação desse *como*”<sup>154</sup> (MESCHONNIC, 1982, p. 56, tradução nossa).

Além disso:

No estado atual da teoria da linguagem e da literatura, confrontar os dois termos, ritmo e tradução, não consiste mais em lembrar, banal e estilisticamente, que há ritmo num texto e que a tradução deve levá-lo em conta. Seria permanecer no sentido tradicional do ritmo, e da teoria tradicional. O ritmo põe em questão a regência do signo, o primado do sentido. O ritmo transforma toda a teoria da linguagem. Há que tirar disto consequências para a teoria e prática de tradução. O que de fato não se fez, até aqui. E que aciona as resistências. No que traduzir aparece como revelador das teorias, e uma prática que impõe teorizar. *Trata-se de mostrar que o ritmo, como dado imediato e fundamental da linguagem, e não mais como sua limitação formal e tradicional*, renova a tradução e constitui um critério para a historicidade das traduções, seu valor. Sua poética e sua poeticidade. (MESCHONNIC, 2010, p. 41).

A relação dinâmica entre o empírico e o crítico pressuposta pela poética e pela noção de ritmo carrega, em si, um poderoso efeito contestatário. O discurso e o ritmo não apenas dizem, mas agem sobre o mundo em várias esferas distintas, linguística, ideológica ou política. Discurso – *ergo* poema – enquanto atividade, não enquanto produto (cf. MESCHONNIC, 1999, p. 1). Podemos, portanto, passar a compreender o traduzir enquanto um ato de discurso em que o tradutor atua e está intrinsicamente presente enquanto sujeito – diferentemente da ideia de invisibilidade do tradutor, aliás, impossível dentro da perspectiva meschonniquiana. A tradução enquanto ação no e do discurso apresenta-se como exercício radical de alteridade, de reconhecimento das diferenças, guardando uma

<sup>152</sup> No original: “[La seule manière de parer] est de situer la question du rythme dans l’interaction de la théorie et de la pratique comme deux activités solidaires historiquement.”

<sup>153</sup> No original: “le rythme est le mode d’être de la forme-sujet telle qu’on la rencontre partout [...]”

<sup>154</sup> No original, “La critique du rythme ne consiste pas à commenter un vers, ou un poème, dont elle épuiserait l’effet ou la valeur, dont elle dirait le sens si lui-même ne l’a pas dit. Elle cherche comment ils signifient, et la situation de ce comment.”

inegável dimensão ideológica e política. Partir do ritmo, nesse sentido, é optar por um ponto de partida “mais possante, mais sutil [...] [e] que pode se realizar no imperceptível, por seus efeitos de escuta e de tradução: o modo de significar” (MESCHONNIC, 2010, p. 56).

Em nossas análises, o ritmo constitui-se enquanto a espinha dorsal, eixo a partir do qual outras questões serão levantadas, uma vez que não nos é possível dissociar ou hierarquizar os ritmos dos usos, das estratégias, dos efeitos.

#### 4.3 ABORDAGEM ANALÍTICA DE FALEIROS

Faleiros, em sua obra *Traduzir o poema* (2012), apresenta um instrumental de análise de tradução poética, a partir da abordagem textual da tradução e da noção de Vizoli de “recriação”, de “significância” de Laranjeira e de “correspondência” de Britto, sugerindo a importância de um equilíbrio dinâmico entre a observação da forma e do sentido – pela via da noção de ritmo de Meschonnic – para além de outros aspectos relacionados ao texto literário. Esse pesquisador propõe que o poema, a depender de suas características mais salientes, pode ser analisado a partir de diferentes estratos. Dessa forma, Faleiros estabelece, a partir de Adam, o nível “scripto-visual”, segundo sua denominação, como ponto de partida, para, na sequência, debruçar-se sobre a dimensão sonora.

A dimensão scripto-visual, compreendida pelos significantes gráficos e espaciais, constitui o espaço gráfico. Para Faleiros, “ler um poema pressupõe debruçar-se sobre sua visualidade, entender como o sentido se organiza na página e como a página constrói o discurso” (FALEIROS, 2012, p. 41). A página, entendida não simplesmente como um suporte, mas como parte constitutiva do corpo do poema, torna-se, portanto, um elemento portador de sentido, em um jogo que Faleiros (2012, p. 42), adotando expressão de Adam, chama de “ler-ver”.

Segundo Laranjeira:

[...] a tradução tem compromisso com a visibilidade do original, compromisso que admite alguma flexibilidade, é claro, mas que o tradutor deve tentar preservar. Dentre as muitas marcas exteriores a serem mantidas na tradução, podemos listar a paginação, os caracteres tipográficos usados, a distribuição das linhas, a repartição ou não do poema em estrofes, a presença ou ausência da maiúscula no início dos versos ou no corpo do texto, a presença ou ausência de pontuação, a cor ou as cores da impressão e do papel, o formato da página ou do volume que suporta o texto e mil outros elementos que, principalmente entre os poetas modernos, vêm sendo usados como integrantes das fontes materiais, externas, palpáveis de significância poética. (LARANJEIRA, 2003, p. 103).

Pensando nos aspectos referentes à dimensão gráfica, observaremos, nos poemas selecionados, as marcas scripto-visuais que dizem respeito à *topografia* e à *tipografia* do texto. A topografia pode ser compreendida como uma espécie de geografia textual, com seus marcos importantes, tais como a espacialidade de forma geral, a distribuição do poema ao longo da(s) página(s) e as suas subdivisões internas, quando existentes. Por outro lado, a tipografia dá conta do uso específico dos caracteres tipográficos como, por exemplo, a presença ou ausência de maiúscula no início dos versos, o uso de pontuação ou ainda as escolhas referentes à materialidade do suporte, como o formato da página, a escolha das fontes e de suas cores.

Embora a dimensão gráfica possa parecer um aspecto secundário, Faleiros (2012, p. 45–46) nos lembra que se trata de um nível muito significativo por conta dos efeitos de sentido construídos pelos jogos no espaço, ainda que os poemas modernistas selecionados da antologia de Carvalho não sejam tão radicais quanto nos *Caligrammes*, de Apollinaire, ou ainda *Un coup de dés*, de Mallarmé:

[...] o apagamento de determinadas marcas scripto-visuais, longe de retirar a expressividade do texto, serve para colocar em evidência outros elementos. A ausência da pontuação transfere para o corte dos versos, para a tipografia, de modo ainda mais visível, a respiração, o ritmo do tempo [...]. (FALEIROS, 2012, p. 45).

Sendo, portanto, uma instância portadora de sentido e constitutiva do ritmo do poema, podemos passar à observação das estratégias empregadas por Carvalho em relação a essa dimensão específica, sobretudo em relação ao uso de maiúsculas e minúsculas no início dos versos, ao uso da pontuação interna e externa e ao uso de outras marcas com intenção expressiva, como, por exemplo, o itálico.

O segundo estrato diz respeito à dimensão sonora que se expressa tanto no arranjo numérico – silábico e acentual –, correspondente ao metro, quanto na textura fônica, que agrupa um conjunto bastante variado de aspectos fônicos, como, por exemplo, a rima, as assonâncias, as aliterações. Para Faleiros, “ao se comparar o poema a uma peça musical, o metro equivale ao tempo, à divisão do compasso e a textura fônica, à harmonia e às tessituras que se configuram ao longo da composição” (FALEIROS, 2012, p. 39).

#### 4.4 O *PARTI PRIS* DE BRITTO

Para Britto (2012), a tradução poética deve ser alvo de um trabalho muito exigente, já que qualquer aspecto do poema pode ser *significativo*: “o significado das palavras, a divisão em versos, o agrupamento de versos em estrofes, o número de sílabas por verso, a distribuição de acentos em cada

verso, as vogais, as consoantes, as rimas, as aliterações, a aparência visual das palavras no papel” (BRITTO, 2012, p. 119-120). Segundo esse tradutor, qualquer tradução de um poema que não leve em conta os seus aspectos essenciais, não apenas a dimensão semântica, mas também a sua realização formal e rítmica, sequer pode ser tomada como uma *tradução poética*. Fugindo de uma concepção essencialista e compreendendo a poesia como o trabalho da palavra visando algum efeito estético, Britto afirma que não há, absolutamente, nenhuma tradução que seja perfeita e que essa cobrança não deveria sequer estar no horizonte dessa atividade. Cabe, então, ao tradutor identificar quais são as relações essenciais dentro do universo de possibilidades do poema e hierarquizar aqueles elementos que são mais relevantes e que devem, necessariamente, ser *recriados* na tradução.

Outro ponto importante levantado por Britto (2012, p. 120) é a possibilidade de avaliar, com base em critérios bastante objetivos, a qualidade de uma tradução, com base no grau de *correspondência* entre original e tradução. Apesar de suas divergências em relação à proposta geral dos EDT, a proposta de avaliação de Britto pode funcionar complementarmente junto a Berman e Meschonnic. Além disso, diferentemente da noção de fidelidade, Britto assume a possibilidade de recriar, em graus variados, efeitos similares aos do original:

Ao avaliar uma tradução, temos que, em primeiro lugar, determinar quais os elementos formais e semânticos do original. Ao comparar cada um deles com sua contraparte na tradução, precisamos utilizar os conceitos antitéticos de “correspondência” e “perda”; quanto maior a correspondência entre um elemento do original e sua contraparte na tradução, menor terá sido a perda. Definimos esses conceitos a partir de uma visão de níveis de correspondência: quanto maior a correspondência ponto a ponto entre os componentes de um dado elemento do original e os componentes de sua contraparte na tradução, menor terá sido a perda. (BRITTO, 2017, p. 237).

Por exemplo, diante de um verso em pentâmetro jâmbico, o tradutor – para Britto, como vimos, é imperativo que ele leve em conta o aspecto métrico para que realize, de fato, uma tradução poética – teria uma série de possibilidades: o decassílabo jâmbico, o decassílabo ou um verso longo qualquer. A primeira opção marcaria um grau mais forte de “*correspondência*” entre a tradução e o original, enquanto a opção pela tradução com um verso longo qualquer apresentaria um grau mais elevado de “*perda*” (BRITTO, 2017, p. 228, grifos do autor).

Essa noção de “correspondência” não se restringe apenas à dimensão sonora, como o metro, as rimas ou mesmo a textura fônica de Faleiros, mas pode estender-se também ao conteúdo semântico. Por exemplo, ao analisar o poema “*The shampoo*”, de Elizabeth Bishop, Britto identifica a recorrência de palavras de origem latina, que resultam em uma sensação de estranhamento e em um efeito de humor ao final de uma das estrofes. Em sua tradução, portanto, ele procura reconstruir, aproximadamente, o conteúdo lexical do poema, hierarquizando os elementos de maior importância: os substantivos e verbos, em primeiro lugar; os adjetivos e advérbios, e finalmente a estruturação

sintática e a ordenação dos itens lexicais. Procurando reproduzir a “literalidade” do conteúdo semântico e a correspondência de efeito entre o original e a tradução, Britto afirma ter atingido um grau de correspondência suficiente.

No entanto, a avaliação entre “correspondência” e “perda” deve relacionar-se, principalmente, com os elementos do poema a ser traduzido. Esses conceitos, porém, não devem ser tomados como cláusulas pétreas. O tradutor deve, acima de tudo, levar em consideração quais são os aspectos efetivamente relevantes, significativos do poema e também as possibilidades de “correspondência” entre a língua do original e da tradução.

Embora a noção de ritmo de Meschonnic e a abordagem analítica de Faleiros e de Britto possam render um capítulo teórico mais alentado, preferimos passar às traduções dos poemas e suas análises, tentando mobilizar esse arcabouço teórico no exercício empírico de crítica dessas traduções.



## 5 TRADUÇÕES: EXAME CRÍTICO

“O ritmo é o eixo.”

H. Meschonnic

### 5.1 A DIMENSÃO GRÁFICA

Tendo cruzado as instâncias limiares do paratexto, já diante dos poemas, o primeiro contato dos leitores com os poemas se dá por intermédio da dimensão gráfica, e não necessariamente a sonora. Percorrendo as páginas da antologia, podemos observar que ela se apresenta de forma bastante coesa em sua constituição material, graças, principalmente, a um tratamento gráfico bastante uniforme dos poemas distribuídos em cada uma das seções.

FIGURA 13 – APRESENTAÇÃO DO ORIGINAL E DA TRADUÇÃO



#### O CANTO DA JURITI

*Eu ia andando pelo caminho  
em pleno sertão, o cafezal tinha ficado lá longe...  
Foi quando escutei o seu canto  
que me pareceu o soluço sem fim da distância...  
A ânsia de tudo o que é longo como as palmeiras.  
A saudade de tudo o que é comprido como os rios...  
O lamento de tudo o que é roxo como a tarde...  
O choro de tudo o que fica chorando por estar longe... bem longe.*

#### LUA CHEIA

*Boião de leite  
que a Noite leva  
com mãos de treva  
pra não sei quem beber.*

*E que, embora levado  
muito devagarinho,  
vai derramando pingos brancos  
pelo caminho...*

#### ESTAÇÃO DE CÚRA

*A água me vem gorjeando  
dentro do copo,  
como um pássaro líquido.*

736

Cassiano Ricardo

0893-0978

#### LE CHANT DE LA COLOMBE JURITI

J'allais par ces chemins perdus  
à travers le sertão, ayant laissé loin derrière moi le champ de caféiers...  
C'est alors que j'entendis son chant  
qui aussitôt m'évoqua le sanglot infini de l'étendue...  
Le désir éperdu de tout ce qui, comme les palmiers, s'élance.  
La nostalgie de tout ce qui, comme les fleuves, s'étire...  
La plainte de tout ce qui rougeioie comme le soir...  
Les pleurs de toutes ces choses qui pleurent d'être si loin... si loin.

#### PLEINE LUNE

Bol de lait  
que la Nuit porte  
entre ses mains d'obscurité  
pour le verser à Dieu sait qui.

Quoique porté  
très délicatement,  
il sème son sillage  
de petites gouttes blanches.

#### STATION THERMALE

Eau gazouille  
dans mon verre  
comme un oiseau soluble.

737

Como podemos ver, na imagem acima, o texto em português encontra-se sempre à esquerda, em itálico; a tradução, à direita. Marcam-se com negrito os nomes dos poetas e dos poemas – destacados em caixa alta. Não há nenhuma espécie de numeração, nem para os poetas, nem para os poemas. Além disso, os textos encadeiam-se sem qualquer tipo de segmentação; uma vez encerrada a subseção dedicada a um poeta, outra se inicia logo na sequência. O mesmo acontece com os poemas. Diferentemente de outras antologias que optam por trazer um único poema por página, por exemplo, o volume organizado por Carvalho apresenta os textos de forma corrida. Nesse sentido, dada a extensão de *La poésie du Brésil*, podemos imaginar a justificativa prática dessa escolha – embora a opção de apresentação de um poema a cada página pudesse, eventualmente, arejar o volume – em alguns momentos um tanto sobrecarregados. Em certos momentos, a viagem proposta por Carvalho parece ficar muito intensa, não mais um passeio tranquilo, mas uma maratona poética. Eventualmente, até mesmo o leitor de poesia precisa encontrar um ponto para respirar.

Em relação à topografia dos poemas, o tradutor respeita rigorosamente a disposição do poema em português em relação à sua apresentação, à sua divisão de estrofes e aos eventuais recuos e quebras nos versos. No entanto, em relação aos cortes realizados durante a seleção dos poemas, Carvalho utiliza dois procedimentos distintos. Em poemas mais longos, em que foram feitos cortes no interior do texto, o tradutor marca essa intervenção com o uso da notação “(...)”. Por outro lado, quando se trata da seleção de cantos ou partes pertencentes a poemas mais longos, essa operação é marcada ora no título do poema na própria página em que ele se encontra, como é o caso, por exemplo, de “*Dialogues des splendeurs du Brésil*” (p. 89), ora no sumário da antologia, como é o caso de “*Le navire négrier (extraits)*”, de Castro Alves (p. 357). Esses casos, porém, são mais raros, uma vez que, na antologia, encontramos predominantemente poemas curtos. Poemas com mais de duzentos versos, por exemplo, são raros – em nosso conjunto, são apenas quatro: “*Nocturne de Belo Horizonte*”, de Mário de Andrade; “*Poème giratoire*”, de Luís Aranha; e “*G.W.B.R.*” e “*Bahia de tous les saints*”, de Jorge de Lima.

Da dimensão gráfica mais geral, passamos à questão da tipografia, mais especificamente. Em relação ao uso de maiúsculas no início de cada verso, podemos destacar a alternância de duas estratégias principais: por um lado, a manutenção das maiúsculas (ou minúsculas)<sup>155</sup> iniciais, como em “*Profondément*” e “*Je pars pour Pasargades*”, de Manuel Bandeira, em todos os poemas de Oswald de Andrade, e em “*Poème giratoire*”, de Luís Aranha; por outro, a alteração de maiúscula inicial em português para uma minúscula inicial em francês – estratégia que foi efetivamente mais empregada nos poemas aqui analisados. Para entender o porquê dessa alteração, vejamos alguns

<sup>155</sup> Embora nenhum poema de nosso *corpus* apresente esse caso, podemos destacar, na antologia, os poemas “*Hymne au sommeil*”, de José Paulo Paes, e o trecho de “*galaxies*”, de Haroldo de Campos.

exemplos dos poemas “*Évocation de Recife*”, de Bandeira, “*Invention de la poésie brésilienne*”, de Ribeiro Couto, e “*Nuit à Los Andes*”, de Ronald de Carvalho – reproduzidos abaixo nessa sequência:

<i>Recife</i> <i>non pas la Venise américaine</i> <i>non pas la Mauritsstad des armateurs des Indes</i> <i>[occidentales</i> <i>ni le Recife de la guerre des Colporteurs</i> <i>ni même le Recife que je devais apprendre à aimer</i> <i>[par la suite – le Recife des révolutions</i> <i>[libératrices</i> <i>mais le Recife sans histoire ni littérature</i> <i>Recife tout court</i> <i>Recife de mon enfance</i> (p. 593-595)	Recife Não a Veneza americana Não a Mauritsstad dos armadores das Índias [Ocidentais Não o Recife dos Mascates Nem mesmo o Recife que aprendi a amar depois – Recife das revoluções libertárias Mas o Recife sem história nem literatura Recife sem mais nada Recife da minha infância (p. 592,594)
<i>Par la vitre de mon petit salon sans vie,</i> <i>nous sommes restés à regarder la place sous une</i> <i>[pluie lente,</i> <i>nous sommes restés en silence pendant un long</i> <i>[moment...]</i> (p. 623)	Pela vidraça da minha saleta morta Ficamos a olhar a praça debaixo da chuva lenta Ficamos em silêncio um tempo indefinido... (p. 622)
<i>Soudain,</i> <i>un parfum de bogari, um parfum de varangue</i> <i>[carioca flotta dans l'air...]</i> (p. 633)	De repente, Um cheiro de bogari, um cheiro de varanda [carioca balançou no ar...] (p. 634)

O poema de Bandeira, que apresenta apenas reticências como pontuação final e inicial maiúscula em todos os versos, foi traduzido por Carvalho com iniciais minúsculas, exceto nos versos que começam com a palavra “Recife” – um dos temas principais do poema. Nesse caso específico, podemos nos indagar se o tradutor opta pelo uso das maiúsculas e minúsculas segundo uma sugestão sintática indicada pela organização dos versos ou se é, efetivamente, um recurso expressivo para colocar a cidade de Recife, encerrada no signo de seu nome, em primeiro plano, isolando-a do restante da estrofe, composta majoritariamente por negativas: “não”, “nem”; “*non pas*”, “*ni*”.

Já nos outros dois poemas, Carvalho opta também por traduzir as iniciais por minúsculas em alguns versos. Nesses casos, porém, o tradutor parece seguir o uso normativo prescrito para o uso das maiúsculas como marca inicial nos períodos. Podemos perceber também em “Lua cheia” (Figura 13), em que as reticências no fim do original são substituídas por ponto, uma tentativa de racionalizar, sintaticamente, a divisão fluida dos versos desse poema.

Essa estratégia não é exclusiva da seção “*Modernes*”, mas estende-se ao resto da antologia de forma bastante curiosa. Entre as seções “*Les Immémoriaux*” e “*Parnassiens & Symbolistes*”, com exceção de um único verso de Antônio Joaquim de Mello, a estratégia geral parece ser a manutenção das maiúsculas, ainda que a sintaxe do verso esteja organizada de modo muito semelhante à dos poemas de Ribeiro Couto ou Ronald de Carvalho. A partir dos poemas de Bilac, podemos observar

uma alternância na estratégia de tradução, mas que ainda tende ao uso das maiúsculas iniciais. Mais próximo da poesia contemporânea, podemos perceber um uso cada vez mais frequente de minúsculas iniciais. Nesse caso, o tradutor mantém radicalmente o que propõe o poema – enquanto as maiúsculas eventualmente são traduzidas por minúsculas, o oposto nunca ocorre na antologia. Dessa forma, a subseção de poesia modernista, especificamente essa da primeira hora, apresenta duas estratégias de tradução das maiúsculas iniciais que acabam aproximando essa produção de uma poesia mais contemporânea, marcando, ainda que de forma bastante sutil, um gesto de ruptura (ou um desejo, senão de ruptura, de afirmação de uma postura poética radicalmente distinta) com a tradição poética anterior. Pensando na estratégia de tradução de um aspecto aparentemente tão pequeno, podemos notar a precisão de Carvalho ao perceber o Modernismo, em seu primeiro momento, mais precisamente, como um dos momentos mais importantes de transição da nossa história poética. Trata-se de um momento fundamental de tensionamento daquilo que já havia sido pensado e feito de emancipação e de projeção do que poderia ser o futuro da produção literária brasileira.

Em relação à pontuação, ponto delicado do trabalho tradutório, observaremos o tratamento da pontuação interna e externa. Começando pela pontuação externa, podemos afirmar que Carvalho procura manter, de forma geral, a pontuação dos poemas em português, realizando três tipos principais de alterações: substituição, acréscimo ou supressão. Abaixo, alguns exemplos dessas modificações nos poemas “*Le poète mange des cacahuètes*” e “*Nocturne de Belo Horizonte*”, de Mário de Andrade; “*Enfance*”, de Ribeiro Couto; “*Vent nocturne*” e “*Monotonie du soir tropical*”, de Ronald de Carvalho, respectivamente:

*Seul le Credo marmotté unissait alors les hommes de mon pays.* (p. 649)

Só o murmurejo dos cre'm-deus-padre irmanava os homens de meu país... (p. 648)

*train de fuyards en route vers Rio de Janeiro  
la ramée charnue aveuglant les fenêtres  
avec la poussière durcie des feuillages.* (p. 653)

Comboio de transfugas pra Rio de Janeiro,  
A ramaria crequenta cegando as janelas  
Com a poeira dura das folhagens... (p. 652)

*Mon frère venait cueillir avec moi la noix de coco sauvage,  
qui en régimes abondants pendait sur les palmiers épineux.* (p. 623)

Meu irmão ia comigo buscar o coquinho selvagem  
Que em cachos fartos pendia das palmeiras espinhosas. (p. 622)

*Volupté du vent nocturne dans les nuits tropicales,  
lorsque les étoiles luisent d'un éclat fixe, dur;  
et qu'une haleine chaude, étouffante, monte de la terre  
tandis que le feuillage rappelle l'acier poli.* (p. 635)

Volúpia do vento noturno nas noites tropicais,  
quando o brilho das estrelas é fixo, duro,  
quando sobe da terra um hálito quente, abafado,  
e a folhagem lustrosa lembra o aço polido. (p. 636)

*Et au-dessus des jardins du faubourg  
paraît, toute tremblante,  
la première étoile. (p. 633)*

Sobre os jardins do arrabalde,  
surge trêmula, trêmula,  
a primeira estrela. (p. 632)

As alterações na pontuação são, de modo geral, bastante específicas. Nesse sentido, é curioso perceber que os maiores exemplos de modificação, tanto na pontuação interna quanto externa, encontram-se nas traduções dos poemas de Mário de Andrade – ponto crítico da antologia de Carvalho. Em todas as traduções de seus poemas, pudemos perceber alterações na pontuação, com destaque para o longo “*Nocturne de Belo Horizonte*”, em que contabilizamos 19 modificações: 12 acréscimos, principalmente de vírgulas; 6 alterações, geralmente de reticências para ponto-final; e uma supressão de ponto-final. Essa questão das reticências, marca característica bastante abundante na poética arlequinal marioandradina, será retomada mais tarde, na análise da construção do ritmo em suas traduções. Vale ressaltar que, embora sejam mais numerosas do que em outros poemas da antologia, as modificações não parecem constituir um apagamento sistemático de um traço expressivo da produção desse poeta.

Para além do caso específico das traduções dos poemas de Mário de Andrade, podemos notar, nos exemplos acima, que a pontuação é alterada em decorrência de modificações operadas na sintaxe dos versos: uma inversão sintática no interior do verso (“*Vent nocturne*”), a marcação de um aposto (“*Monotonie du soir tropical*”) ou ainda de uma relativa (em “*Enfance*”). De forma geral, essas também parecem ser a principal razão das eventuais alterações na pontuação interna. Para alguns poetas específicos, como Oswald de Andrade e outros mais modernos que não fazem parte do conjunto aqui analisado, Carvalho não realiza nenhum tipo de modificação na pontuação, mantendo a pontuação segundo o ritmo da espacialidade do poema.

Uma última questão referente à dimensão gráfica diz respeito ao uso de itálico para marcar determinadas palavras ou expressões. Encontramos 22 ocorrências de itálico na tradução dos seguintes poemas: “*Évocation de Recife*”, de Manuel Bandeira (2); “*Le poète mange des cacahuètes*” (1) e “*Nocturne de Belo Horizonte*”, de Mário de Andrade (8); “*Berceuse*” (2), de Guilherme de Almeida; “*Coema piranga*” (1), de Cassiano Ricardo; “*Enfance*” (1) e “*G.W.B.R.*” (5), de Jorge de Lima. Reproduzimos, abaixo, todas as ocorrências, marcadas em negrito na tradução, para tentarmos compreender em quais contextos elas se encontram:

*Et sous les butées du pont du chemin de fer ces  
**caboclos** qui n’ont pas peur sur leurs radeaux  
de bananiers (p. 597)*

E nos pegões da ponte do trem de ferro os caboclos  
destemidos em jangadas de bananeiras (p. 596)

*ces **midubim** qui n’étaient pas grillées mais cuites (p.  
597)*

que se chamava midubim e não era torrado era cozido  
(p. 596)

<i>Seul le <b>Credo</b> marmotté unissait alors les hommes de mon pays.</i> (p. 649)	Só o murmurejo dos cre'm-deus-padre irmanava os homens de meu país... (p. 648)
<i>Seuls les magnolias – quel <b>blues</b> déchirant!</i> – (p. 655)	Só as magnólias – que banzo dolorido! – (p. 654)
<i>Vvvvvvv... il est passé.</i> (p. 663)	Vvvvvvv...passou. (p. 662)
<i>les <b>squaws</b> ne portent plus de poudre d'or dans les cheveux</i> (p. 665)	As cunhãs não usam mais pó de oiro nos cabelos (p. 664)
<i>priez à genoux trois <b>Ave Maria</b></i> (p. 673)	Rezem três ave-marias ajoelhados. (p. 672)
<i>mais sur le tronc sonore de la langue du <b>ão</b></i> (p. 673)	Mas sobre o tronco sonoro da língua do ão (p. 672)
<i>que les Cariocas écorchent dans la gorge des <b>r</b> guturaux</i> (p. 675)	Que os cariocas arranhem os erres na garganta (p. 674)
<i>Qu'importe si le cinq <b>réis</b> méridional</i> (p. 675)	Que tem si o quinhentos réis meridional (p. 674)
<i>Italocomi... <b>La Gazette du Minas</b>... Le tram du quartier de Calafate...</i> (p. 677)	Itacolomi... <i>Diário de Minas</i> ... Bonde do Calafate... (p. 676)
<i>Eppur si muove...</i> (p. 687)	<i>Eppur si muove...</i> (p. 686)
<i>La Prensa déclare</i> (p. 703)	<i>La Prensa diz</i> (p. 702)
<i>Do..., l'enfant do... ... l'enfant dormira bientôt.</i> (p. 731)	Dorme. Nanan... (p. 730)
<i>les yeux de jais d'une <b>cabocla</b> qui me regarde,</i> (p. 741)	uns olhos negros de cabocla maliciosa a olhar pra mim (p. 740)
<i>Sans <b>ara ni pituna</b></i> <sup>156</sup> (p. 749)	Sem ara nem pituna (p. 748)
<i>le <b>Rocambole</b> de Ponson du Terrail ?</i> (p. 775)	o <i>Rocambole</i> de Ponson du Terrail ? (p. 774)

<sup>156</sup> Além do itálico, há também o índice para a nota de fim, em que Carvalho explica que “ara” significa dia, e “pituna”, noite.



<i>une cabocla à la fenêtre</i> (p. 781)	uma cabocla à janela (p. 780)
<i>une colonne vertébrale de clown,</i> <i>des lippes de boxeurs battus au dernier round</i> (p. 783)	colunas vertebradas de <i>clown</i> , beijos de boxeadores vencidos no último <i>round</i> (p. 782)
– 100 <i>contos</i> ! (p. 783)	– 100 contos! (p. 782)
<i>cangaceiros</i> (p. 791)	cangaceiros (p. 790)

Apesar de terem sido coletados somente no conjunto de poemas analisado neste trabalho, os casos acima ilustram todos os usos de itálico realizados ao longo da antologia: i) palavras que permaneceram no original, geralmente relacionadas a alguma questão cultural importante – aquilo que Aixelá (2013) chama de IEC, item de especificidade cultural – como “caboclo”, “cabocla”, “cangaceiros”; ii) termos e expressões em línguas estrangeiras (italiano, inglês, italiano, latim, nheengatu – “ara” e “pituna”, no poema de Cassiano Ricardo – e também francês, no original); iii) onomatopeias; iv) nomes de publicações ou de obras artísticas e literárias; v) moedas locais, como “réis” e “conto”.

No entanto, o uso do itálico não é sempre uniforme e não constitui uma norma restrita ao longo do volume de Carvalho: é o caso, por exemplo, de algumas palavras em língua estrangeira, além de expressões de origem indígena. Em “*Nocturne des Antilles*”, Carvalho não marca as palavras em inglês do seguinte verso: “Arôme de thé, tabac de Virginie, cakes, sweet-home...” (p. 639). Já em “*G.W.B.R*”, encontramos várias ocorrências de “clown”, ora em itálico, quando a palavra se encontra em itálico no original, ora não, quando trata-se de uma escolha do tradutor para a palavra “palhaço”. Nesse caso, o tradutor mantém a notação original do poema.

Sobre o uso de itálico em palavras de origem indígena, encontramos numerosos exemplos nas sessões “*Les immémoriaux*” e “*Origines*”: “urubutsin” (p. 29), “diarru”, “jacubim”, “iapi-aruiap” (p. 31), “jacu”, “canindé” (p. 33), “Mirio”, “Ye’pá-Bahuári-Mahsō” (p. 53), “Ye-pá”, “Mě’ro-puhtiro”, “Ye-pá-Běhkēo”, “Di’tá-bahsero”, “Di’tá-ehō-a’ mēsēokuro bahseró” (p. 57), “Ye’pá-wi’i” (p. 59). Além do itálico, várias dessas ocorrências são acompanhadas de índices para as notas explicativas. No entanto, nem sempre as palavras de origem indígena são destacadas no texto traduzido, passando a ser incorporadas, sem qualquer distinção gráfica, ao corpo do poema traduzido. Em alguns casos, Carvalho inclusive realiza uma tradução fonológica, como em “*Toupan*”, “*sourourou*” ou “*tatou*”.

Nesse momento, podemos perceber um trabalho bastante cuidadoso do tradutor sobre a dimensão gráfica, não apenas em relação a cada poema individualmente, mas sobretudo enquanto

uma produção poética, nacional, que se desenrola ao longo do tempo – como pudemos ver graças às normas de uso de maiúsculas iniciais. Porém, vale lembrar que não há, na antologia, nenhum poema cuja dimensão gráfica seja realmente a questão central, organizadora do ritmo – talvez, com exceção, do excerto de “*galaxies*”, de Haroldo de Campos, mas que se encontra fora do escopo deste trabalho. Nesse único caso específico, possivelmente em razão do alongamento natural que ocorre na passagem do português para o francês, o tradutor optou por inserir quebras de verso, o que descaracterizou, de certa forma, o corpo do texto – que se apresenta em português como um bloco contínuo, com poucos pontos de respiro. No entanto, Oséki-Dépré, nas diferentes edições da sua tradução, mantém intacto o bloco do poema. Ao que parece, a quebra dos versos foi uma decisão do organizador ou da editora – o que é curioso.

## 5.2 OSWALD DE ANDRADE

Nas traduções dos poemas de Oswald que compõem a antologia, Carvalho opta por traduzir os títulos de todos os poemas de forma literal, respeitando a presença ou ausência de artigo em português: “Bucólica”/ “*Bucolique*”, “Viveiro”/ “*Vivier*”, “Casa de Tiradentes”/ “*Maison de Tiradentes*”, “Meus oito anos”/ “*Mes huit ans*”, “Himeneu”/ “*Hyménée*”, “Passionária”/ “*Pasionaria*”, “O hierofante”/ “*Le hiérophante*”, “Plebiscito”/ “*Plébiscite*”. Com exceção de “Meus oito anos”, todos os poemas de Oswald presentes na antologia são compostos por versos livres. Porém, apesar de não terem um esquema rítmico ou métrico convencional, eles apresentam um trabalho muito interessante da dimensão sonora que é cuidadosamente levado em conta por Carvalho – diferentemente do tratamento dado às traduções dos poemas com métrica mais tradicional, “*Mes huit ans*” e “*Je pars pour Pasargades*”, como veremos na sequência.

### 5.2.1 “*Bucolique*”/ “Bucólica”

A seleção de Oswald na antologia se abre, justamente, com “Bucólica”, “Viveiro” e “Casa de Tiradentes”, do marco literário *Pau-Brasil*. Fora de seu contexto original, esses poemas podem ser lidos a partir da chave do idílico, por colocarem em cena paisagens marcadamente brasileiras – que vão desde o espaço característico de uma típica fazenda cafeeira paulista, em “Bucólica”,

originalmente da seção “São Martinho”<sup>157</sup>, além da geografia transformadora de Minas Gerais,<sup>158</sup> em “Viveiro” e “Casa de Tiradentes”, de “Roteiro das minas”.

Partiremos do cotejamento entre a tradução e o original, “Bucólica”, reproduzidos abaixo.

#### BUCOLIQUE

*Allons courir l'antique verger  
Becs aériens de canards sauvages  
Mammes vertes dans les feuillages  
Huée d'une nuée d'oiseaux  
Dans le tamarinier  
S'envolant vers l'indigo  
Arbres assis  
Éclatantes échoppes d'oranges mûres  
Guêpes*

#### BUCÓLICA

**Agora** vamos correr o pomar antigo  
Bicos aéreos de patos selvagens  
Tetas verdes entre folhas  
**E** uma passarinhada nos vaia  
Num tamarindo  
**Que** decola para o anil  
Árvores sentadas  
Quitandas vivas de laranjas maduras  
Vespas

O título do poema é um aceno de Oswald à tradição da poesia bucólica, fundada na Antiguidade Clássica, estendendo-se dos *Idílios* de Teócrito às *Bucólicas* de Virgílio e à produção pastoril do século XVI na França, representada por nomes como Ronsard, Desportes e Vauquelin, e chegando à poesia árcade brasileira dos séculos XVIII e XIX, cujos principais representantes, os inconfidentes Cláudio Manuel da Costa e Tomás Antônio Gonzaga, também contam com poemas traduzidos na antologia. Essa produção poética tratava, *grosso modo*, da experiência de um eu lírico a partir e/ou em conflito com um ideal de *locus amoenus* campestre e uma vida, pessoal e poética, que poderia desenvolver-se nesse espaço. No caso de “Bucólica”, de Oswald, essa referência à poesia pastoril serve como matriz temática que entrará em colisão, logo na sequência, com a efetiva realização formal do poema. Longe de ter uma dicção predominantemente lírica, como os poemas de Cláudio Manuel da Costa, Oswald expõe o leitor a imagens que podem ser facilmente associadas a um universo idílico, mas algo na forma causa estranhamento. Nesse caso, o choque, sobretudo em relação à expectativa criada pelo título, é a apresentação fragmentada e descontínua da paisagem – que esperávamos encontrar de outra forma. Emprestando a formulação de João Cabral de Melo Neto em relação a Murilo Mendes, citada por Campos (1972, p. 42), não podemos deixar de ressaltar a prevalência, tanto nesse poema quanto em outros de *Pau-Brasil*, do âmbito plástico sobre o discursivo, *l'image avant toute chose*. A imagem, porém, não se apresenta fácil ou imediatamente, mas alicerça-se na construção formal – rigorosa e sintética – do poema.

<sup>157</sup> “São Martinho” era a fazenda da família Prado que o artista visitou na década de 1920, em companhia de Cendrars.

<sup>158</sup> É reconhecido que a viagem que os modernistas – incluindo Mário de Andrade e Oswald de Andrade – realizaram a Minas Gerais, na década de 1920, foi um importante momento de amadurecimento das ideias e da estética do movimento. Até mesmo Blaise Cendrars, poeta francês que acompanhava o grupo, foi impactado pelo barroco brasileiro.

Para além da relação derrisória e antropofágica com a tradição poética, essencial para compreender a poesia de Oswald de modo geral, seus poemas também tecem relações uns com os outros. Dentro de *Pau-Brasil*, “Bucólica” é o quarto poema de “S. Martinho”, logo após “Noturno”, “Prosperidade” e “Paisagem”. Nessa seção do livro, somos introduzidos aos principais ambientes da fazenda, como o espaço econômico, de luta e de conflito, do cafezal e a construção bucólica do pomar. Tal como um anfitrião ao receber seus visitantes, o poema abre-se com um convite, sugerindo que o leitor, após ter percorrido toda a fazenda, passe agora a um outro espaço mais aprazível. Em sua tradução, Carvalho opta por não traduzir a primeira palavra do poema, o advérbio “agora”, que serve como amarração entre as diversas etapas da visita no âmbito do livro original. No caso do poema traduzido, como trata-se de uma peça única, deslocada de sua relação com os outros poemas da seção, o convite original ao leitor é mantido apenas pelo uso do imperativo do verbo “*aller*”, o que representa uma economia no ritmo do verso, que costuma ser mais alongado na tradução para o francês do que o original em português. Como veremos posteriormente, esses alongamentos são mais constantes nos poemas traduzidos de alguns poetas específicos, como é o caso de Mário de Andrade.

Chegando, portanto, ao pomar, percebemos que não se trata de uma descrição “realista”, como podemos encontrar prodigamente em tantos outros poemas selecionados e traduzidos por Carvalho na antologia, com apresentações detalhadas de árvores e seus frutos, pássaros e seus cantos, flores e seus aromas e cores. No poema de Oswald, o pomar é construído enquanto *locus amoenus* graças ao acúmulo de imagens caleidoscópicas relacionadas a esse espaço: “*bécs aériens de canards sauvages*”, “*mammes vertes dans les feuillages*”, “*nuée d’oiseaux*”, “*dans le tamarinier*”, “*arbres assis*”, “*éclatantes échoppes d’oranges mûres*”. Somos apresentados a frações do pomar, como se estivéssemos diante de um surpreendente conjunto de fotografias instantâneas ou ainda diante de uma pintura do cubismo sintético, em que a perspectiva já não se impõe enquanto norma, como, por exemplo, em Fernand Léger ou ainda em Tarsila do Amaral<sup>159</sup>.

Em sua tradução, Carvalho manteve cada uma das imagens, mesmo as mais estranhas, evitando o recurso da explicação, empregado em outras traduções da antologia. No entanto, podemos apontar algumas escolhas lexicais específicas que provocam um ligeiro deslocamento no tom do poema traduzido. Por exemplo, no primeiro verso, o emprego de “*antique*”, palavra que parece ainda carregar um lastro classicizante, opera uma mudança na adjetivação da idade do pomar, tornando-o um pouco mais antigo – e talvez mais imponente também – do que ele poderia ser de fato. A postura diante desse espaço parece ganhar notas ligeiramente mais solenes do que o pomar original. É evidente que se trata do pomar de uma fazenda cafeeira, e não da mirrada laranjeira no quintal de

<sup>159</sup> Agradeço aqui ao meu orientador, pela aproximação com o cubismo sintético. *Dziękuję!*

“Meus oito anos”/“*Mes huit ans*”, mas, de qualquer forma, há uma ligeira modificação no tom do poema, reforçada por outras escolhas do tradutor. No terceiro verso, Carvalho traduz “teta” por “*mamme*”. Esse substantivo, pouquíssimo usual no francês, apresenta um uso mais literário, podendo ser encontrado, por exemplo, no quarteto que serve como coda ao poema *Voyelles*, de Arthur Rimbaud.

*L'étoile a pleuré rose au cœur de tes oreilles,  
L'infini roulé blanc de ta nuque à tes reins ;  
La mer a perlé rousse à tes mammes vermeilles  
Et l'Homme a saigné noir à ton flanc souverain.* (RIMBAUD, 2011, p. 74).

Essa opção, consideravelmente mais *poética* do que as coloquiais “*sein*” ou “*poitrine*”, representa sobretudo um ganho semântico bastante interessante. “*Mamme*”, para além do sentido mais saliente que encontramos no poema de Oswald, significa também o fruto ainda não desenvolvido da figueira, o que acaba adicionando uma segunda camada de sentido, criando uma conexão ainda mais estreita entre essa imagem dos frutos ainda em desenvolvimento, a ideia geral do pomar e uma noção geral de fertilidade que perpassa todo o poema.

Esse tipo de procedimento, que eleva o tom do poema de um registro mais cotidiano no original para um mais poético na tradução, é enfatizado no penúltimo verso. Nesse caso, a expressão “quitandas vivas” é traduzida como “*éclatantes échoppes*”. “*Échoppe*” designa uma espécie de armazém típico dos séculos XVIII e XIX, e, embora ainda caracterize um certo tipo muito particular de conjunto arquitetônico da região de Bordeaux, na França, seu uso atualmente é literário. Trata-se de um termo realmente muito específico, fora do uso cotidiano da língua. Além disso, opera-se também uma mudança no adjetivo qualificativo de “quitanda”: de uma ideia de disponibilidade imediata e orgânica de frutas frescas, ao alcance das mãos no pomar, passa-se a uma ideia mais visual, reforçando a visualidade de seus elementos – as frutas, as árvores, os pássaros – graças ao emprego da palavra “*éclatantes*”. Nesse caso, Carvalho faz uma escolha alinhada de certo modo com a poética de Oswald (com exceção do registro, marcadamente mais coloquial no poeta brasileiro) em que a imagem encontra primazia sobre a mensagem – o que não significa, por outro lado, que a dimensão sonora seja deixada de lado, como veremos na sequência. Além disso, ao propor uma inversão sintática nesse verso, prepondo o adjetivo “*éclatantes*” ao substantivo “*échoppes*”, o tradutor consegue provocar uma ligeira sensação de estranhamento, que também ocorre com “quitandas vivas” no original em português.

Vale lembrar que estratégias de enobrecimento, de elevação do tom, tanto na prosa quanto na poesia, não são uma novidade na tradução de obras brasileiras para a língua francesa. Torres (2014), por exemplo, aponta, em um grande conjunto de traduções de romances brasileiros clássicos,

dos séculos XIX e XX, alguns procedimentos que correspondem a esse tipo de estratégia: de um lado, o apagamento do registro familiar nos diálogos, traduzidos de forma muito mais formal; do outro, a opção, por vezes sistemática, por palavras e expressões de registro mais elevado, mais literário. Entretanto, nesse caso específico, embora eleve ligeiramente o tom do poema, as estratégias de Carvalho alinham-se na tentativa de manter o ritmo: conciso, preciso e ricamente expressivo do poema.

Deixando, por ora, o âmbito das escolhas lexicais mais pontuais, passamos à questão dos acréscimos ou supressões, outro ponto bastante sensível da tradução literária para a língua francesa, conforme pudemos perceber em nossas análises anteriores. Porém, diferentemente da norma mais corrente, que vai em busca da racionalização dos escritos, Carvalho opera uma série de supressões realmente dignas de nota: o vocábulo “agora”, que tinha a função de conectar o poema anterior da seção “S. Martinho”; as conjunções “e” e “que”, no quarto e sexto versos, respectivamente. Na contramão dessa norma tradutória francesa historicamente predominante, que parece ainda operar, ao menos parcialmente ou em disputa com outras normas distintas, a partir do *gênio da língua*, “o francês ‘ordem natural’, ordem da razão” (cf. MESCHONNIC, 2010, p. 33), privilegiando a clareza e o ordenamento lógico do discurso em detrimento do ritmo, o tradutor simplesmente suprime dois conectivos que, no entanto, estão presentes no original. Trata-se, nesse caso, do apagamento intencional, com função estetizante, dessas palavras que servem como ordenadores sintáticos e que constituem a costura do poema – ponto praticamente intocável, com algumas exceções, quando se fala de tradução para a língua francesa. Portanto, o gesto tradutório de Carvalho, ao suprimir corajosamente alguns dos alicerces do ordenamento discursivo do poema, potencializa a sua construção fragmentada e a justaposição abrupta de imagens, além de tensionar uma das normas tradutórias correntes mais fortes do sistema literário francês – um procedimento realmente significativo e potencialmente transformador quando se pensa a tradução de uma produção poética menos hegemônica, como a brasileira, para um sistema literário central, como é o caso da França.

Pensando o ritmo, “Bucólica” não se sustenta a partir de um padrão métrico e ritmo tradicional, mas constrói-se a partir da aliteração das consoantes oclusivas – [p], [b], [t], [d], [k], [g]<sup>160</sup>, como em “**b**icos”, “**p**atos”, “**t**etas” e “**q**uitandas” – e das fricativas – [f], [v], [s], [z], [ch], [j], como em “**s**elvagens”, “**f**olhas”, “**á**rvores” e “**v**ivas”, como podemos visualizar no quadro abaixo.

QUADRO 10 - SONORIDADE DE “BUCOLIQUE”/“BUCÓLICA”

<i>Allons courir l'antique verger</i>	Agora vamos correr o pomar antigo
---------------------------------------	-----------------------------------

<sup>160</sup> Empregamos a mesma notação utilizada por Faleiros (2012), que corresponde apenas parcialmente ao padrão da tabela do Alfabeto Fonético Internacional (AFI).



oclusivas	[k]	[t][q]	[g]	[k]	[p]	[t][g]
fricativas		[v] [j]	[v]	[s]		
	<i>Becs aériens de canards sauvages</i>		Bicos <b>a</b> éreos de <b>p</b> atos selv <b>a</b> gens			
oclusivas	[b][k]	[d] [k]	[b][k]	[d]	[p][t]	
fricativas	[z]	[s] [v] [j]	[s]	[s]	[s][s] [v][j]	
	<i>Mammes vertes dans les feuillages</i>		Tet <u>a</u> s verdes entre folh <u>a</u> s			
oclusivas		[t] [d]	[t] [t]	[d]	[t]	
fricativas		[v] [f] [j]	[s][v]	[s]	[f] [s]	
	<i>Huée d'une nuée d'oiseaux</i>		E uma <b>p</b> assarinhada nos <b>v</b> aia			
oclusivas	[d]	[d]	[p]	[d]		
fricativas		[z]	[s]	[s][v]		
	<i>Dans le tamarinier</i>		Num tamarindo			
oclusivas	[d]	[t]	[t]	[d]		
fricativas						
	<i>S'envolant vers l'indigo</i>		Que decola <b>p</b> ara o <b>a</b> nil			
oclusivas		[d][g]	[k]	[d]	[k]	[p]
fricativas	[s]	[v] [v]				
	<i>Arbres assis</i>		Árvore <b>s</b> sentad <u>a</u> s			
oclusivas	[b]		[t]	[d]		
fricativas	[z]	[s]	[v]	[s]	[s]	[s]
	<i>Éclatantes échoppes d'oranges mûres</i>		Quitand <u>a</u> s viv <u>a</u> s de laranj <u>a</u> s madur <u>a</u> s			
oclusivas	[k]	[t] [t]	[p]	[d]		
fricativas		[z] [ch]	[j]	[s][v][v][s]	[j][s]	[s]
	<i>Guêpes</i>		Vesp <u>a</u> s			
oclusivas	[g]	[p]	[p]			
fricativas			[v][s]	[s]		

Fonte: A autora

As oclusivas, em razão de suas características articulatórias que impedem momentaneamente a passagem do ar no trato vocal, provocam uma espécie de efeito explosivo, enérgico e intensificador dos sons vocálicos adjacentes e que contribuem para a intensificação de uma sensação fragmentária. Além dessas consoantes, percebemos também um trabalho de aliteração com as fricativas. Se, por um lado, as oclusivas conferem uma continuidade brusca ao ritmo do poema, como passos rápidos e sincopados, as fricativas criam um ruído de fundo similar a um cício, podendo remeter ao sopro do vento nas folhas e ao zumbido das vespas – última imagem apresentada por Oswald. Retomando o quadro anterior, podemos notar o esforço do tradutor para manter a estrutura sonora, o que justifica, por exemplo, a opção pela expressão “*s’envolant vers*”, que adiciona três consoantes fricativas, no lugar de uma escolha mais literal, “*qui décolle*” – que pouco adicionaria à estrutura sonora do poema

–, e pela palavra “*éclatantes*” para traduzir “vivas”, no oitavo verso, que adiciona três consoantes oclusivas e soa como morder uma fruta quase madura.

Além disso, “Bucólica” também apresenta um trabalho de assonância em “a” ao longo de todo o poema – marcado em negrito, no original, no quadro acima. Esse som vocálico, sobretudo no plural, acentua-se nos três últimos versos, criando rimas internas e externas: “tetas”, “folhas”, “sentadas”, “quitandas”, “vivas”, “laranjas”, “maduras”, “vespas”. No francês, é muito mais difícil encontrar uma “correspondência” (cf. BRITTO, 2017) para esse efeito vocálico: os plurais de palavras femininas, que na ortografia são indicados por -es, não têm, no entanto, realização fonológica, gerando um resultado visualmente similar, mas bastante distinto do ponto de vista sonoro com a produção de sons finais predominantemente consonantais. É o que acontece nos casos seguintes:

“Tetas”	“ <i>mammes</i> ”	Som consonantal final [m]
“Folhas”	“ <i>feuillages</i> ”	Som consonantal final [j]
“Sentadas”	“ <i>assis</i> ”	Som consonantal final [i]
“Quitandas”	“ <i>échoppes</i> ”	Som consonantal final [p]
“Vivas”	“ <i>éclatantes</i> ”	Som consonantal final [t]
“Laranjas”	“ <i>oranges</i> ”	Som consonantal final [j]
“Maduras”	“ <i>mûres</i> ”	Som consonantal final [r]
“Vespas”	“ <i>guêpes</i> ”	Som consonantal final [p]

Embora esse fenômeno de assonância seja suavizado na tradução, Carvalho consegue, por outro lado, criar um esquema de rimas finais, inexistente no original: “*verger*”/“*tamarinier*”, “*sauvages*”/“*feuillages*” e “*oiseaux*”/“*indigo*”. Além disso, o tradutor resolve o quarto verso de forma bastante criativa, reproduzindo onomatopeicamente, pela repetição das vogais, a vaia dos pássaros: “*huée d’une nuée d’oiseaux*”. Em “Bucólica”, as questões sonoras que organizam o ritmo, elemento central e estruturante, são tão importantes quanto as outras dimensões do poema – o que nem sempre se verificará e que apontaremos, progressivamente, em nossas análises.

### 5.2.2 “*Vivier*”/“Viveiro”

O poema seguinte da antologia, embora pertença a outra seção de *Pau-Brasil*, funciona, dentro da antologia, como uma continuação do passeio pelo pomar da fazenda. Do tamarindo paulista às bananeiras mineiras, encontramos-nos ainda dentro de um cenário natural *domesticado*, em um poema cujos procedimentos estéticos também sugerem uma construção fundamentalmente imagética. Nesse ponto, deparamos com um dos traços centrais da poética oswaldiana: esse espaço familiar,

domesticado, é implodido por dentro pelo exercício de um olhar *estranhador*, sintético, fragmentário, lúdico.

Abaixo, a tradução e o original:

VIVIER	VIVEIRO
<i>Des bananiers monumentaux</i>	Bananeiras monumentais
<i>Mais au premier plan</i>	Mas no primeiro plano
<i>Le chien semble plus grand que la fillette</i>	O cachorro é maior que a menina
<i>Couleur d'or mat</i>	Cor de ouro fosco
<i>Les maisons de la vallée</i>	As casas do vale
<i>Sont habitées par les oiseaux de l'aube</i>	São habitadas pela passarada matinal
<i>Qui au loin crient</i>	Que grita de longe
<i>Près de la chapelle</i>	Junto à Capela
<i>Il y a ici un peintre</i>	Há um pintor
<i>Marcolino de Santa Luzia</i>	Marcolino de Santa Luzia

A primeira estrofe não coloca o leitor diante da paisagem em si, mas realiza uma mediação verbal a partir de procedimentos que nos remetem às artes plásticas – sobretudo em relação à percepção das proporções. É justamente aí que encontramos o ponto questionável da tradução de Carvalho, no terceiro verso: da simples afirmação – de uma simplicidade calcudada e, em consequência, poderosamente expressiva – que descreve a realidade da imagem em “O cachorro é maior que a menina”, Carvalho racionaliza a relação optando por “*Le chien semble plus grand que la fillette*”. Aqui, porém, a escolha tradutória é mais inconveniente que vantajosa, pois entrega o jogo poético desfazendo a ilusão pictórica que se encontrava na relação entre a menina e o cachorro. “Ser” e “parecer” são verbos que apontam para relações diferentes entre os elementos. Além disso, “o cachorro é maior que a menina” brinca com o nosso senso de proporção, provocando uma sensação de estranhamento, uma vez que tanto a palavra “menina” quanto “cachorro” acomodam um conjunto bastante grande de imagens que correspondem a esses significantes. Para o verso de Oswald, uma opção mais literal, não correspondente a esse espírito racionalizante atribuído à língua francesa como “*le chien est plus grand que la fillette*”, seria viável, mantendo o efeito geral do verso e até, quem sabe, potencializando esse efeito em razão do caráter “racionalizante” da língua francesa.

Além disso, diferentemente de “*Bucolique*”, encontramos em “*Vivier*” apenas uma expressão que foi traduzida para um registro menos cotidiano, em um ligeiro processo de enobrecimento. No sexto verso, “passarada matinal” foi traduzida como “*les oiseaux de l'aube*”, conferindo um tom mais poético, mas que não deixa de criar um eco interessante com o último verso da primeira estrofe: “*Couleur d'or mat*”. Enquanto “*matin*” designa todo o período entre o final da madrugada e o início

da tarde, “*aube*” é mais específico, indicando aquele breve intervalo de tempo em que o sol nascente tinge o céu com um tom de dourado intenso.

### 5.2.3 “*Maison de Tiradentes*”/“Casa de Tiradentes”

A construção imagética, luminosa e idílica da paisagem estende-se também ao próximo poema da antologia, que reproduzimos abaixo:

MAISON DE TIRADENTES	CASA DE TIRADENTES
<i>Conjuration</i>	A Inconfidência
<i>Au Brésil de l’or</i>	No Brasil do ouro
<i>L’histoire oubliée</i>	A história morta
<i>Privée de sens désormais</i>	Sem sentido
<i>Aussi vide que la demeure immense</i>	Vazia como a casa imensa
<i>Aux fastueux plafonds coloniaux</i>	Maravilhas coloniais nos tetos
<i>L’église à l’abandon</i>	A igreja abandonada
<i>Et le soleil sur les murs orange</i>	E o sol sobre muros de laranja
<i>Dans le silence des hautes herbes</i>	Na paz do capim

Nesse poema, diferentemente dos anteriores, em que se manteve sistematicamente a proporção dos versos, encontramos aqui dois alongamentos importantes em relação ao original: o verso “Sem sentido” é traduzido como “*Privée de sens désormais*”, com acréscimo de quatro sílabas poéticas, e “Na paz do capim” como “*Dans le silence des hautes herbes*”, com quatro sílabas extras. Em ambos os casos, esse estiramento se dá em consequência de duas opções pontuais do tradutor: no quarto verso, Carvalho acrescenta o operador argumentativo “*désormais*”, e, no último verso, a “paz” do original passa a “*silence*” em francês. Sobre esse segundo caso, podemos recuperar um verso de “*Monotonie du soir tropical*”, de Ronald de Carvalho:

<i>Dans les jardins solitaires la pénombre descend doucement, la pénombre descend sur la paix des jardins. (p. 633)</i>	Nos jardins solitários desce a penumbra suavemente, desce a penumbra nos jardins calados. (p. 632)
---	---

Como podemos ver, com essa opção de Carvalho, a questão não é necessariamente algum tipo de impedimento de se atribuir o sentimento de paz a um espaço natural. No caso do poema de Ronald de Carvalho, o tradutor propôs, inclusive, “*paix*” como opção a silêncio, quietude, tranquilidade. Entretanto, embora alongue um pouco o verso, essa opção do tradutor dialoga com toda uma rede de sentidos que vai sendo construída ao longo do poema e que funciona como a base a partir da qual se sustenta o ritmo.

No primeiro caso, a inclusão do articulador, além de provocar o alongamento do verso, interfere também na enumeração que se dá entre os versos 3, 4 e 5 e que representa o eixo estruturante do poema:

*L'histoire oubliée*  
*Privée de sens désormais*  
***Aussi vide que*** [...]

A história morta  
 sem sentido  
 vazia [...]

Além do conectivo “*désormais*”, Carvalho acrescenta também “*aussi que*” que serve como apoio para a comparação posterior com a casa. De qualquer forma, é notável a interrupção no fluxo da imagem e, conseqüentemente, no ritmo do poema, por conta desses acréscimos.

Como já comentamos, a inclusão de conectivos em traduções para o francês é um procedimento corrente dentro das normas tradutórias vigentes nesse sistema literário. No entanto, para a poesia de Oswald trata-se de uma opção que compromete, visual e ritmicamente, o depuramento verbal de sua produção – versos curtos que raramente apresentam (ou precisam de) uma costura sintática tradicional, resultando em um texto poeticamente menos interessante. O que está em jogo em grande parte da produção de *Pau-Brasil* é uma construção radical de uma imagem, fragmentária e justaposta, pela sua desconstrução poética. Essa imagem em *flash*, fragmentada, incompleta e abrupta, é o centro do ritmo dessa poética. Ora, nesse sentido, a inclusão de um conectivo pouco acrescenta à tradução, e, como apontamos antes na análise de “*Bucolique*” e como veremos posteriormente na tradução de “*Inverno*”, de Joaquim Cardozo, o tradutor já havia encontrado outras opções mais interessantes para a construção da poética oswaldiana em língua francesa. É importante recordar que essa antologia foi projetada com a intenção de preencher um vazio no sistema literário francês, introduzindo o leitor a uma produção poética pouco traduzida – ou, como no caso de Oswald, traduzida muito recentemente e com uma circulação e recepção ainda muito restritas.

Para além da questão dos conectivos, retomamos a escolha de Carvalho por “*silence*” no lugar de “*paix*”. Podemos perceber que algumas escolhas lexicais específicas espalhadas ao longo do poema abrem um outro leque de significações, como podemos conferir abaixo (em negrito na tradução, em *italico* no original):

#### MAISON DE TIRADENTES

*Conjuration*  
*Au Brésil de l'or*  
***L'histoire oubliée***  
***Privée de sens désormais***  
***Aussi vide que la demeure immense***  
*Aux faustueux plafonds coloniaux*  
*L'église à l'abandon*

#### CASA DE TIRADENTES

A Inconfidência  
 No Brasil do ouro  
*A história morta*  
*Sem sentido*  
*Vazia como a casa imensa*  
 Maravilhas coloniais nos tetos  
 A igreja abandonada

*Et le soleil sur les murs orange  
Dans le **silence** des hautes herbes*

E o sol sobre muros de laranja  
Na paz do capim

Na tradução, a História – seu sentido oficial e sua presença constante – sofre os mesmos efeitos do tempo que transformaram a casa de Tiradentes em um desolado marco silencioso: “*l’oubli*” e “*l’abandon*”, o esquecimento e o abandono. As escolhas de Carvalho sugerem uma relação mais ativa com a História: o esquecimento pressupõe a existência de uma lembrança, e a privação de sentido pressupõe que, em algum momento anterior, havia ainda um sentido. Enquanto, no original, as palavras “morta” e “sem sentido” atestam um estado, a tradução parece indicar, sobretudo, um processo – o que poderia, talvez, justificar a inclusão de “*désormais*” para indicar precisamente o momento em que o esquecimento e as suas nefastas consequências começam a se instalar.

Por outro lado, há um ponto sensível em relação às escolhas de Carvalho dentro dessa cadeia de sentidos. A troca do adjetivo “morta” por “*oubliée*” faz com que o poema perca o paralelismo necessário com a própria figura histórica de Tiradentes. Ele não foi, necessariamente, esquecido, pois sua história – ou, ao menos, o seu nome – ainda está devidamente registrada nos manuais escolares.<sup>161</sup> Tiradentes e a história do poema de Oswald – e talvez também muito do que acontece na História oficial – foram aniquiliados. A palavra “morte” é essencial, nesse caso, pois sinaliza outro tipo de processo, marcado pelo traço distintivo e indelével da violência, contrastando brutalmente com a “paz” do último verso. As escolhas lexicais da tradução, afastando nominalmente a morte, carregam outro tipo de relação, não da aniquilação física, mas da simbólica, do esquecimento ativo que dá lugar ao silêncio. Os dois poemas carregam uma sensação de desalento, mas traduzida por processos e consequências muito distintos.

A relação geral com a História, ponto essencial do poema, ganha ainda mais sentido após a comparação que se estabelece com a casa de Tiradentes, no quinto verso. A casa em questão não era a residência do mártir da Inconfidência, mas um casarão de arquitetura colonial tipicamente mineira e que era pouso para os viajantes que transitavam pela Estrada Real, entre os estados de Minas Gerais e Rio de Janeiro. Ambas, a História e a casa, parecem gozar do mesmo destino melancólico. Como já mencionamos, Carvalho opta por reforçar essa comparação com o uso da estrutura “*aussi vide que [...]*”, empregada no francês para marcar uma comparação de igualdade. Na balança das perdas e dos ganhos tradutórios, talvez a escolha em reforçar a comparação não tenha sido tão interessante quanto manter a enumeração que se desenvolve entre os versos 2, 3 e 4. O quinto verso é o centro geográfico

<sup>161</sup> Nesse momento histórico em que se demonizam as ciências humanas, torturadores são homenageados e o presidente eleito democraticamente afirma que “chega de estudiosos e especialistas” e “livros didáticos têm muita coisa escrita”. Quanto tempo mais para que se comece a rasurar os livros de História, substituindo-os por um revisionismo tolo e perigoso? Nesse cenário, que a Poesia continue navegando sob o radar, mesmo que viajando para longe, como é o caso de nossa antologia, e que possa ser contranarrativa e resistência enquanto for necessário que as seja.



e semântico do poema, em que se apresenta seu símile central. Aí, o tradutor opta por verter “casa” por “*demeure*”. Abaixo, podemos conferir duas imagens: a casa de Tiradentes, ainda hoje resistindo ao tempo, e uma edificação identificada como uma “*demeure*”.

FIGURA 14 - CASA DE TIRADENTES



Fonte: PREFEITURA MUNICIPAL DE OURO BRANCO (2009)

FIGURA 15 – DEMEURE LE PREAUX



Fonte: D'AZYR (2016)

Ainda que o dicionário também indique “*demeure*” como “domicílio, lugar onde se habita”, o seu uso, que ajuda a estruturar os alicerces do ritmo nesse poema em específico de Oswald, é, sobretudo, literário. Ninguém emprega essa palavra em francês da mesma forma como “*maison*”. Além disso, a não retomada da palavra “casa” provoca o enfraquecimento da relação entre o título e o poema, adicionando mais um elemento que enfraquece o ritmo na tradução de Carvalho. Desarranjam-se, dessa forma, as reiteraões essenciais para a construção rítmica do poema, aquilo que é da ordem do sistema discursivo, da poética oswaldiana – exatamente como condena Meschonnic.

Ademais, a opção por “*demeure*”, somada ao verso seguinte, constrói uma imagem da casa mais luxuosa do que ela é, de fato – assim como o emprego de “*antique*”, em “*Bucolique*”. A tradução de Carvalho adjetiva também a casa de forma mais explícita, reordenando o sexto verso. A nebulosa imagem de “maravilhas coloniais” torna-se somente um detalhe arquitetônico do telhado na tradução:

*Aussi vide que la demeure immense*  
*Aux fastueux plafonds coloniaux*

Vazia como a casa imensa  
 Maravilhas coloniais nos tetos

Soma-se a essa escolha o emprego de “*fastueux*” (suntuoso), concluindo a versão francesa da casa de Tiradentes. É bastante provável que o leitor francês acabe criando uma imagem muito mais enobrecida desse espaço do que ele é de fato: não mais uma modesta casa colonial brasileira, mas agora um palacete digno de um herói nacional. Apesar de afastar-se do original em relação à real natureza da casa, a tradução reforça o contraste entre o abandono dos espaços humanos e a pacificação – ou o alheamento – dos elementos da natureza. A paz amarga dos espaços humanos não ocupados ou simplesmente deixados para serem tomados pelo tempo e da História não revisitada executa-se, na tradução francesa, com o fim da palavra e a natureza impassível diante da brevidade da tragédia humana (e histórica).

Embora não seja o objetivo desta tese, não poderíamos deixar de imaginar uma versão ligeiramente modificada da tradução de Carvalho, o que, segundo Berman (1995, p. 97), apresenta como o resultado natural do trabalho de uma crítica produtiva. O crítico pode apontar caminhos – ou princípios – para um novo trabalho de retradução. No modesto exemplo abaixo, tentamos manter certas questões rítmicas fundamentais e guardar as reiteraões mais importantes para o sentido geral do poema:

*L'Inconfidência*  
*Au Brésil de l'or*  
*L'histoire morte*  
*Sans aucun sens*  
*Vide comme l'immense maison*

*Merveilles coloniales au plafond  
L'église abandonnée  
Et le soleil aux murs d'orange  
Dans la paix du pré*

Retomamos a “casa” do título e simplificamos a enumeração dos versos 2, 3 e 4, além do emprego sistemático dos artigos definidos. Propusemos também a manutenção da palavra “inconfidência” em português para marcar a especificidade desse movimento revolucionário brasileiro, embora possa soar um pouco estranho (estrangeiro?) aos ouvidos franceses. Não seria esse, potencialmente, um dos objetivos de uma antologia poética em língua estrangeira? No caso do trabalho de Carvalho, trata-se de um passeio, mas até a mais aprazível das excursões guarda algum tipo de choque.

Esse primeiro bloco de poemas de Oswald, que procuramos analisar levando em conta todas as dimensões possíveis e suas relações com o ritmo da tradução, exemplifica o tipo de escolha tomada pelo antologista e a sua preferência por poemas que tematizem a natureza, principalmente aqueles que possam ser lidos pela chave do exótico – ainda que seja um exotismo bastante suavizado ou, como em “*Bucolique*”, modernizado. Ao privilegiar a porção colonial de *Pau-Brasil*, em detrimento tanto dos poemas de “História do Brasil”, que poderiam criar um eco bastante interessante com a própria antologia e sua seção “*Origines*”, quanto dos poemas mais violentamente urbanos, de “Postes da Light”, Carvalho acaba criando um Oswald de Andrade muito mais campestre do que o esperado. O seu *Pau-Brasil* não é, de forma alguma, um livro de poemas puramente bucólicos ou nostálgicos. Trata-se, segundo Boaventura, de um volume que procurou “expressar o cotidiano, o progresso, a vida moderna, por meios expressivos novos, utilizando-se dos recursos de associações e da simultaneidade [...], de acertar o passo com a marcha do mundo ocidental de atualização estética” (BOAVENTURA, 1986, p. 47). Embora os procedimentos estéticos estejam bem representados nesse grupo de poemas, notadamente a fragmentação e a justaposição das imagens, falta ainda algo da tensão e do incômodo dos temas urbanos. Reunidos isoladamente, “*Bucolique*”, “*Vivier*” e “*Maison de Tiradentes*” nos apresentam paisagens aparentemente bem preservadas, improváveis ilhas de sossego, mas que, no conjunto maior do volume poético, não deixam de estar cercadas pela cidade, pelos seus ruídos, pelas questões sociais indissociáveis desse espaço e que se multiplicam na poesia de Oswald. A escolha de apresentar esses três poemas, além de “*Passionária*”, desse icônico livro acaba projetando uma outra imagem da poética oswaldiana, menos pressionada pela presença incômoda da urbanização e mais bucólica do que ela é. Nesse sentido, a inclusão de “*Passionária*” figura como um ponto fora da curva, um poema que destoa do restante da produção oswaldiana – ao menos, daquela que está contemplada no conjunto analisado neste trabalho.

### 5.2.4 “*Pasionaria*”/“*Passionária*”

Abaixo, o original e a tradução de Carvalho:

<i>PASIONARIA</i>	<i>PASSIONÁRIA</i>
<i>Mon ami</i>	Meu amigo
<i>Il ne m'a pas été possible de venir aujourd'hui</i>	Foi-me impossível vir hoje
<i>Parce que Armando m'a accompagné</i>	Porque Armando veio comigo
<i>Comme si c'était toi-même</i>	Como se foras tu
<i>J'ai grand besoin d'un peu d'argent</i>	Necessito muito de algum dinheiro
<i>Trouve-m'en</i>	Arranja-mo
<i>Je laisse un baiser pour toi sur la porte</i>	Deixo-te um beijo na porta
<i>De la garçonnière</i>	Da garçonnière
<i>Et je suis la sincérité même</i> (p. 721)	E sou a sinceridade (p. 720)

Como podemos perceber, trata-se de um poema que, assim como os que analisamos anteriormente, não apresenta um trabalho métrico tradicional, tampouco um esquema de rimas clássico. O seu ritmo é construído a partir da estrutura que, por sua vez, faz um jogo entre as fórmulas fixas do gênero escrito, mesmo dos mais quotidianos, e a informalidade da relação entre o eu lírico e o potencial destinatário, “*mon ami*”, que é evocado no primeiro verso do poema-bilhete.<sup>162</sup> A tradução de Carvalho sustenta o jogo verbal de Oswald, mantendo tanto o tom do registro escrito quanto a informalidade marcada pelo uso do pronome “*tu*” – a diferença entre formalidade e informalidade no uso dos pronomes pessoais é particularmente bem demarcada em língua francesa.

Em relação ao trabalho gráfico, podemos perceber que o tradutor alonga demasiadamente os versos 2 e 7 – fato bastante perceptível e que altera sensivelmente a silhueta geral do poema. Além disso, duas repetições da palavra “*même*” contribuem ainda para outros alongamentos menos importantes. No primeiro caso, acrescenta-se um reforço explicativo pouco necessário e poeticamente pouco eficiente. No segundo, a opção de Carvalho para a tradução do último verso – “*Je suis la sincérité même*” – adiciona uma camada arcaizante ao poema. Essa estrutura empregada pelo tradutor era uma formulação recorrente em correspondências dos séculos XVIII e XIX, aparecendo também em algumas obras literárias desse mesmo período, dentre as quais as traduções de abbé Prévost para as *Nouvelles lettres anglaises*, de Samuel Richardson, e de Alfred des Essarts para o romance *Le magasin d'antiquités*, de Charles Dickens.

Além disso, há ainda um ponto fundamental que passa ao largo na tradução de Carvalho. Esse poema encontra-se em “*Postes da Light*” – seção na qual o poeta (re)visita, (re)cria e antecipa uma série de espaços da metrópole paulista em construção: a confusão dos bondes, o vale do

<sup>162</sup> Haroldo de Campos cunhou essa expressão em seu ensaio “Uma poética da radicalidade” (1972, p. 22).

Anhangabaú, o jardim da Luz, o ateliê de Tarsila, a praça Antônio Prado, a própria *garçonnière* da Líbero Badaró. Quanto a esse espaço em particular, não podemos deixar de mencionar a sua principal testemunha, que será igualmente importante para termos uma compreensão mais aprofundada sobre o poema “Passionária”:

Trata-se de um grande caderno de duzentas páginas, medindo trinta e três centímetros de altura por vinte e quatro de largura, que se transforma num diário dos frequentadores da *garçonnière* [...].

No enorme caderno, escrito a tinta roxa, verde e vermelha, ou a lápis às vezes, há de tudo: pensamentos, trocadilhos (inúmeros), reflexões, paradoxos, pilhérias com os *habitués* do retiro, alusões à marcha da guerra, a fatos recentes da cidade, a autores, livros e leituras, às músicas ouvidas (das eruditas às composições populares americanas), a peças em representação nos palcos de São Paulo, às companhias francesas em *tournee* pelo Brasil. Há mais porém: há colagens, grampinhos de cabelo, pentes, manchas de batom, um poema pré-concreto de Oswald feito com tipos de carimbo, cartas de amigos grudadas em suas páginas [...]. (BRITO, 1992, p. VII).

Esse diário coletivo foi resultado dos registros e das interações entre os frequentadores do espaço: Monteiro Lobato (que, um dia, esqueceu as provas de *Urupês* no sofá da *garçonnière*), Menotti del Picchia, Guilherme de Almeida, Pedro Rodrigues de Almeida, Léo Vaz, Ignácio da Costa Pereira, Edmundo Amaral, Sartri Prado e Vicente Rao. Além desses nomes, o caderno nos dá indícios também da presença de uma mulher: Maria de Lourdes Castro Pontes, chamada, nesse círculo, de Deise, Daisy, Dasiinha, Miss Tufão e Miss Cyclone (cf. PASINI, 2015, p. 142). Voltaremos à figura central de Deisi mais adiante.

O caderno, publicado somente no final da década de 1980, sob o título de *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*,<sup>163</sup> contém toda a sorte de escritos, como podemos perceber ao folhear o volume. Encontramos, inclusive, bilhetes muito semelhantes aos versos de “Passionária”, como os dois abaixo, assinados por Deisi. Optamos por reproduzi-los em imagem, por conta de questões gráficas:

<sup>163</sup>A edição que consultamos e à qual fazemos referência é a de 1992.

FIGURA 16 - EXCERTO DO CADERNO TESTEMUNHA DA *GARÇONNIÈRE*

— Agosto 4 —  
 Hontem, visita à Cyclone. Como estava linda a minha Cyclone!  
 Antes, numa rua escura, a pequena confidente de Fevereiro passa-  
 do entregara-me este bilhete que ahi fica com as flores que trouxe:

<p>3-8-1918</p> <p style="text-align: center;">Miramar</p> <p>Imagino, o quanto esperas-te        hontem, pela minha ida.        Porém, uma pleuro-        congestão, me retém ao        leito deste 5<sup>a</sup>, á noite.        Ha já 4 vezes que Grazi-        ella te telephonéa, sem        que te encontre —        2<sup>a</sup> feira não farei operação,        pois que essa congestão me        faz tão debilitada que talvez        só daqui ha 1 mez <del>eu</del> me <del>que</del>        torne forte.        Escrevo-te, de cama <del>escrevendo</del>        Graziella e outra amiguinha        como enfermeiras.        Até 2<sup>a</sup> sé Deus quizer; se        passar bem, irei á aula.        Adeus. Recebe todo        o coração da  <p style="text-align: right;">Cyclone</p> </p>	<p>Peço-te que        Amanhã as 2 ½,        passes por cá,        e fiques ao lado        esquerdo da casa        minha. Saudades a        Ferrignac, Viruta, Léo,        Fiori, Valente, etc. . .        Hontem tive um ameaço        de hymoptise: quasi        morri.          Adeus, Ziza vem        vindo.    <p style="text-align: right;">Cyclone</p>       Essas flôres são para os        nossos amigos, acima        discriminados.</p>
--	---

Fonte: BRITO (1992)

FIGURA 17 - EXCERTO DO CADERNO TESTEMUNHA DA *GARÇONNIÈRE* (2)

Chego; toda atarefada no casaco d'inverno, busco em toda  
 esta esplendida "garçoniere" os vultos amigos dos meus  
 rapazes. Mas qual. nem um sequer a quem dar o  
 beijo rapido de chegada. Muito grata, meus queridos pelo  
 lindo presente. estou com febre 38 ½!! (não se assustem)  
 Até x 3<sup>a</sup> feira as 11 horas: apronntem um almoço "a  
 Trianon" q. virei passar aqui toda a "matinée".  
 Perdoem.

Cyclone (estou com uma dôr de dentes)

Fonte: BRITO (1992)

Nos dois exemplares acima, podemos apreender dois assuntos presentes no poema-bilhete de Oswald: a justificativa de uma ausência, motivada por razões diferentes, entre a versão oswaldiana



e a escrita por Deisi, e uma solicitação dirigida ao destinatário. Tal solicitação, no poema de Oswald, transforma-se em um pedido de dinheiro. Segundo Boaventura, após o exílio forçado de Deise no interior paulista, estabeleceu-se uma correspondência regular entre ela e Oswald, cujo “assunto [...] variava entre apaixonadas declarações de amor [...] e pedidos de pequenos empréstimos (dinheiro para comprar injeções, para fotos, etc.)” (BOAVENTURA, s/d).

A partir dessa breve contextualização, parece mais claro que o poema de Oswald se constrói como uma paródia dos bilhetes de Deisi – e por que não uma homenagem a eles também? Entretanto, o poema de Oswald é uma criação verbal surpreendentemente complexa, não contendo nenhuma marca de gênero que possa caracterizar o eu lírico/remetente do poema-bilhete – fato surpreendente se pensarmos na natureza da língua portuguesa. É justamente nesse ponto que encontramos um problema sério da tradução de Carvalho. Embora não marque o gênero do eu lírico, o título “*Passionária*” nos fornece alguns indícios para completar aquilo que não é explicitado no corpo do poema. Enquanto guarda em seu radical a palavra “*paixão*”, que no latim carrega um sentido de sofrimento – como empregamos em certos contextos em português; por exemplo, em “*Paixão de Cristo*” –, “*passionária*” (e a tradução francesa, “*pasionaria*”) designa uma mulher que defende ativamente uma causa, uma combatente ou militante, geralmente associada a uma tomada de posição política à esquerda. Ora, deixando de lado essa última parte, encontramos uma única pessoa que pode, inequivocamente, corresponder a esses atributos específicos – para além de atender ao critério de conhecedora/co-criadora do gênero “poema-bilhete”. Ainda que frequentemente alçada à posição de musa, um dos poucos postos possíveis que uma mulher poderia ocupar no meio literário, Deisi conseguia, apesar de suas restrições à liberdade na época, circular um pouco mais livremente, escrevendo seu nome também no caderno, ao lado dos futuros modernistas. Sabe-se, também, segundo Boaventura, que Deisi manteve um diário durante a sua estadia em Cravinhos que nunca veio a público<sup>164</sup>.

A paixão do título diz respeito não somente ao envolvimento romântico de Deisi e Oswald, mas ao seu calvário – caso típico e insuportavelmente recorrente na história das mulheres. Embora uma série de artigos acadêmicos e da imprensa atribua a sua morte prematura a “uma grave doença” (RIOS, 2014), Deisi morreu em decorrência de um aborto clandestino, solicitado pelo próprio Oswald como condição para que o casamento entre eles pudesse ser realizado.

A questão tradutória a que nos referimos e que provavelmente não ocorreu a Carvalho encontra-se no seguinte verso:

<sup>164</sup> Pasini (2015) afirma, no entanto, que o diário de Deisi encontra-se preservado no Fundo Oswald de Andrade, da Unicamp e que foi descrito por Boaventura, em seu livro *O salão e a selva: uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade*, de 1995.

Parce ... Armando *m'a accompagné*

Porque Armando veio comigo

Enquanto no português não existe nenhuma marca de gênero no verso, em francês é necessário marcar o gênero referente ao pronome “*me*” no particípio passado do verbo “*accompagner*”. Nesse caso, o movimento do tradutor foi de generalizar pelo masculino, não acrescentando nenhuma marca de gênero a esse verso. Como temos defendido até aqui, “*Passionária*” é um poema que emula (ou recupera) a voz debochada e bem-humorada de Deisi, sendo, portanto, imperativo que se recupere também, em língua francesa, a marca do feminino. Isso pode parecer outras questões<sup>165</sup> (não é), mas esse gesto de não reconhecimento ou mesmo de apagamento, voluntário ou não, de marcas de gênero na tradução acontece em outros momentos da antologia. Dentre essas passagens, destacamos duas: no poema “A criadora do mundo”, cujo título foi traduzido para o francês como “*L’origine du monde*”; em “*Romance*”, de Nuno Marques Pereira, opta-se pelo artigo masculino nos versos “A encarnada Tapiranga”, correspondendo a “*Quant au Tapiranga*”, e “A linda Guarinhata”, ao verso “*Le ravissant Euphone violet*”. No primeiro caso, a opção de Carvalho desaloja do título a possibilidade de uma entidade criadora feminina, preferindo uma formulação genérica. Em “*Pasionaria*”, essa pequena marcação do feminino poderia oferecer ao leitor ao menos uma sutil pista acerca da longa contextualização que fizemos ao longo das últimas páginas.

Se a tradução pode ser compreendida e assumida como um desafio ou ainda uma provocação ao leitor, como uma forma de apresentar a estrangeiridade, parece-nos razoável pensar também que ela pode se constituir enquanto um espaço de iluminação, de restituição de vozes e histórias que são sistematicamente minorizadas – como instiga Venuti (1998) em sua defesa da tradução enquanto prática anti-hegemônica que pode agir em vários âmbitos, desde em relação às literaturas nacionais, por exemplo, até a assimetrias de publicação, de circulação e de canonização entre autores e autoras.

Acreditamos, assim como Meschonnic, que “a tradução apagadora é uma prisão” (MESCHONNIC, 2010, p. 65) e fecha muitas daquelas possibilidades de diálogo entre as línguas, as culturas, as literaturas e os leitores que a tradução pode, potencialmente, abrir. Nossas observações podem parecer severas ou mesmo excessivas, mas insistimos que uma das funções da crítica, entre outras coisas, também é incomodar quando se faz necessário. A crítica positiva, produtiva, para além da possibilidade da retradução (cf. BERMAN, 1995), também pode apontar caminhos insuspeitos, não ou pouco explorados pelas traduções.

<sup>165</sup> Para uma discussão mais aprofundada acerca das questões de gênero em tradução, consultar a obra de Sherry Simon, *Gender in translation* (1996).

### 5.2.5 “*Mes huit ans*”/“Meus oito anos”

O último poema da produção dos anos 1920 de Oswald presente na antologia é “Meus oito anos”, de *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade* (1927). Nesse texto, podemos imediatamente identificar o diálogo com Casimiro de Abreu, nome importante do Romantismo – o poema parodiado também se encontra na antologia. A relação é apontada explicitamente por Carvalho em nota explicativa de fim de texto: “Oswald ressignifica os versos de um célebre poema do terno e romântico Casimiro de Abreu”.<sup>166</sup> Dessa forma, primeiramente, observaremos e analisaremos a tradução desse poema de Oswald, destacando a sua dimensão sonora e apresentando-a como ponto central que organiza a sua construção. Na sequência, cotejaremos a tradução dos dois poemas – paródia e parodiado – para procurar compreender como, então, estabelece-se o diálogo entre as duas produções no interior da antologia:

<i>MES HUIT ANS</i>	MEUS OITO ANOS
<i>Comme je regrette</i>	Oh que saudades que eu tenho
<i>L'aube de ma vie</i>	Da aurora da minha vida
<i>Les heures</i>	Das horas
<i>De mon enfance</i>	De minha infância
<i>Que les années emportent sans retour</i>	Que os anos não trazem mais
<i>Dans cette cour en terre</i>	Naquele quintal de terra
<i>De la rue Santo Antonio</i>	Da Rua de Santo Antônio
<i>Sous le bananier</i>	Debaixo da bananeira
<i>Sans ombre d'orangers</i>	Sem nenhum laranjais
<i>La cocaïne de l'enfance</i>	Eu tinha doces visões
<i>Distillait en moi ses douces visions</i>	Da cocaína da infância
<i>Dans les bains de l'astre roi</i>	Nos banhos de astro-rei
<i>De la cour de mes désirs anxieux</i>	Do quintal de minha ânsia
<i>La ville gagnait</i>	A cidade progredia
<i>Tout autour de ma maison</i>	Em roda de minha casa
<i>Que les années emportent sans retour</i>	Que os anos não trazem mais
<i>Sous le bananier</i>	Debaixo da bananeira
<i>Sans ombre d'orangers</i>	Sem nenhum laranjais

Antes de prosseguirmos, reproduzimos novamente a tradução e o poema no original, dessa vez marcando as sílabas poéticas, para que possamos perceber e comparar o esquema métrico dos poemas. Embora a métrica não seja, como já dissemos anteriormente, a questão mais importante da

<sup>166</sup>No original: “*Oswald détourne les vers d'un célèbre poème du romantique et tendre Casimiro de Abreu*” (CARVALHO, 2012, p. 1421).

dimensão sonora, vale observar o seu funcionamento, sobretudo quando é empregada por um poeta como Oswald de Andrade, que muito raramente faz uso de padrões métricos tradicionais.

1 2 3 4 5 <i>Comme je regrette</i>	5 Oh-que-sau-da-des-q'eu-te-nho	7 (g.)
12 3 4 5 <i>L'aube de ma vie</i>	5 Da au-ro-ra-da-mi-nha-vi-da	7 (g.)
1 2 <i>Les heures</i>	2 Das-ho-ras	2 (g.)
1 2 3 4 <i>De mon enfance</i>	4 De-mi-nha-in-fân-cia	5 (g.)
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 <i>Que les années // emportent sans retour</i>	10 Que os-a-nos-não-tra-zem-mais	7 (a.)
1 2 3 4 5 6 <i>Dans cette cour en terre</i>	6 Na-que-le-quin-tal-de-te-rra	7 (g.)
1 2 3 4 5 6 7 <i>De la rue Santo Antonio</i>	7 Da-Rua-de-San-to An-tô-nio	7 (g.)
1 2 3 4 5 <i>Sous le bananier</i>	5 De-bai-xo-da-ba-na-nei-ra	7 (g.)
1 2 3 4 5 6 <i>Sans ombre d'orangers</i>	6 Sem-ne-nhum-la-ran-jais	6 (a.)
1 2 3 4 5 6 7 8 <i>La cocaïne de l'enfance</i>	8 Eu-ti-nha-do-ces-vi-sões	7 (a.)
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 <i>Distillait en moi // ses douces visions</i>	10 Da-co-ca-í-na-da in-fân-cia	7 (g.)
1 2 3 4 5 6 7 <i>Dans les bains de l'astre roi</i>	7 Nos-ba-nhos-de-as-tro-rei	7 (a.)
1 2 3 4 5 6 7 8 9 <i>De la cour de mes désirs anxieux</i>	9 Do-quin-tal-de-mi-nha-ân-sia	7 (g.)
1 2 3 4 5 <i>La ville gagnait</i>	5 A-ci-da-de-pro-gre-di-a	7 (g.)
1 2 3 4 5 6 7 <i>Tout autour de ma maison</i>	7 Em-ro-da-de-mi-nha-ca-sa	7 (g.)
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 <i>Que les années // emportent sans retour</i>	10 Que os-a-nos-não-tra-zem-mais	7 (a.)
1 2 3 4 5 <i>Sous le bananier</i>	5 De-bai-xo-da-ba-na-nei-ra	7 (g.)
1 2 3 4 5 6 <i>Sans ombre d'orangers</i>	6 Sem-ne-nhum-la-ran-jais	6 (a.)

Diferentemente dos outros poemas de Oswald que compõem a antologia, “Meus oito anos” é metrificado, e essa questão, justamente em razão de sua excepcionalidade, não pode ser ignorada. No entanto, o tradutor não parece buscar uma “correspondência” (cf. BRITTO, 2017) entre as formas métricas do português e do francês. Mesmo se observarmos a silhueta do poema e a sua distribuição no espaço, podemos perceber mais alongamentos do que em outros poemas traduzidos por Carvalho. Esse poema de Oswald, brincando com a forma tradicional empregada por Casimiro de Abreu, é composto por duas estrofes com versos de 7 sílabas, ou seja, versos heptassílabos ou em redondilha maior. Além disso, a versão oswaldiana apresenta uma série de pequenas “anomalias”: um verso de sete sílabas quebrado em dois, entre os versos 3 e 4; a ausência da última sílaba do último verso de

cada estrofe, que, por sua vez, também apresenta uma sintaxe pouco usual; além das sinéreses de “infância” e “ânsia”, acomodadas pelo ritmo do poema.

Faleiros (2006), ao pensar a tradução do francês para o português do octossílabo, metro amplamente empregado desde a Idade Média, seja para poemas dramáticos, seja para poemas de gosto popular, estabelece um breve panorama de como esse metro foi historicamente traduzido no Brasil. Durante o Romantismo, optou-se geralmente pela redondilha; a partir do Parnasianismo, incluindo a própria prática dos poetas modernistas que também eram tradutores, preferiu-se o octossílabo. Este último é um metro menos empregado em português que, embora apresente uma sonoridade menos familiar que a redondilha, pode contribuir para o enriquecimento do repertório poético nacional. Menos prescritivo que Britto (2017), Faleiros defende que a escolha entre um ou outro metro se dê a partir do projeto do tradutor – segundo aquela concepção de tradução como uma forma de atualização de repertório, de formas e de temas poéticos. Fazendo o exercício em direção oposta, parece-nos correto afirmar que existe um histórico já consolidado de uma certa “correspondência” entre esses dois modelos métricos: versos heptassílabos e octossílabos, em português, empregados para traduzir versos octossílabos em francês. Portanto, não é como se não houvesse possibilidades métricas poéticas no sistema literário de chegada.

Em sua antologia, Carvalho opta por não estabelecer nenhum tipo de correspondência com qualquer modelo existente na poesia francesa, concentrando-se majoritariamente na carga semântica do poema – com claras (e excelentes) exceções. Embora o ritmo, em sua concepção mais tradicional relacionada à métrica e à música, seja essencial para o outro ritmo do poema, no sentido meschonniquiano, escolhe-se organizá-lo a partir de outro ponto, a ver, as imagens pouco românticas do poema de Oswald e a sua relação um tanto surpreendente com a infância.

Ainda sobre o ritmo, o tradutor explicita brevemente no prefácio da antologia parte de suas posições tradutórias, mas em momento algum menciona a questão métrica – embora faça alusão, na entrevista que já mencionamos em nosso segundo capítulo (AUDIGIER; CARVALHO, 2015), à tríade verbivocovisual de Pound, na qual o ritmo, em seus aspectos significativos, impõe-se como uma questão indissociável e significante do poema. Observando o restante da antologia, podemos verificar que essa opção do tradutor pelos versos livres é, de fato, uma prática transversal, uma vez que ele não opta por metros fixos mesmo nos poemas metrificados em português, constituindo, portanto, uma norma tradutória que estrutura o volume. E isso se repete, inclusive, naqueles poemas em que o metro poderia (ou deveria) ser compreendido como uma unidade portadora de significado, como é o caso de “Meus oito anos”. O ritmo, para Carvalho, encontra-se *ailleurs*, não necessariamente na métrica dos versos ou em suas eventuais rimas – ponto que detalharemos mais adiante, quando tratarmos da poesia de Manuel Bandeira e Raul Bopp.

Outra diferença importante entre “Meus oito anos” e os outros poemas incluídos na antologia é a relação mais complexa com a modernização e a industrialização incipientes na década de 1920, apresentada nesse poema de forma muito direta. A modernidade não é mais uma vaga sugestão ou eco longínquo, abafado pelo canto dos pássaros ou pela música do vento nas folhas das árvores, mas um movimento que vai devorando, literalmente, pedaço por pedaço, os espaços “ociosos”. Inicialmente, Oswald compõe uma imagem nostálgica da infância, recuperando inclusive uma lembrança escolar – boa ou ruim – dos próprios leitores, uma vez que praticamente toda criança escolarizada no Brasil teve algum tipo de contato com o poema de Casimiro de Abreu. No entanto, no poema de Oswald, introduzem-se, gradualmente, alguns elementos que “perturbam” a construção inicial, como a própria questão da urbanização, que tomava, cada vez mais rápido, os espaços que poderiam ser lidos a partir de uma ótica idílica: quintais, jardins, margens de rios, orlas da praia. No nível semioconotativo, Carvalho consegue recompor muito bem esses sentidos, que também se constroem gradativamente na tradução:

QUADRO 11 – PROGRESSÃO DE SENTIDOS NA TRADUÇÃO DE “MEUS OITO ANOS”

Versos	Nostalgia/infância	Espaços geográficos	Elementos perturbadores
1	<i>Comme je regrette</i>		
2	<i>L’aube de ma vie</i>		
3	<i>Les heures</i>		
4	<i>De mon enfance</i>		
5	<i>Que les années emportent sans retour</i>		
6		<i>Dans cette cour en terre</i>	
7		<i>De la rue Santo Antonio</i>	
8		<i>Sous le bananier</i>	
9			<i>Sans ombre d’orangers</i>
10			<i>La cocaïne de l’enfance</i>
11			<i>Distillait en moi ses douces visions</i>
12	<i>Dans les bains de l’astre roi</i>		
13		<i>De la cour</i>	<i>de mes désirs anxieux</i>
14			<i>La ville gagnait</i>
15			<i>Tout autour de ma maison</i>
16	<i>Que les années emportent sans retour</i>		
17		<i>Sous le bananier</i>	
18			<i>Sans ombre d’orangers</i>

Fonte: A autora



Entre os versos 1 e 11, podemos perceber a passagem de um tom nostálgico, tomado de empréstimo do poema romântico, para o terreno específico das memórias. Se no poema de Casimiro de Abreu, depreendemos uma impressão luminosa e absoluta de liberdade, além de uma unidade afetiva entre a criança e a natureza, em Oswald, a sensação é um pouco mais amarga e a geografia muito mais restrita. Essa diferença fundamental vai se introduzindo gradativamente no poema, principalmente a partir do nono verso – novamente, o centro geográfico poético, criando uma tocante simetria entre o âmbito da nostalgia e daquilo que a desmonta lentamente.

Enquanto o poema de Casimiro alonga-se na descrição de sua nostalgia com uma prodigalidade de adjetivos, mantidos todos de forma quase literal por Carvalho – “querida”/“*chérie*”, “belos”/“*beaux*”, “sereno”/“*tranquille*”, “azulado”/“*azuré*”, “dourado”/“*doré*”, “doce”/“*doux*”, “ingênuo”/“*ingénus*”, “risonha”/“*riant*”, “livre”/“*libre*”, “satisfeito”/“*joyeux*” –, Oswald atribui essa lembrança idealizada e nostálgica “à cocaína da infância”. Em sua tradução, Carvalho opera uma inversão sintática, colocando a “*cocaïne de l’enfance*” como agente provocador das ilusões infantis, explicitando ainda mais a sua relação de causa e efeito:

*La cocaïne de l’enfance*  
*Distillait en moi ses douces illusions*

Eu tinha doces visões  
Da cocaína da infância

Ademais, a opção pelo verbo “*distiller*”, empregado para falar do processo de fabricação de bebidas alcoólicas e narcóticos, torna a infância de Carvalho ligeiramente mais lisérgica do que a metafórica de Oswald, acentuando ainda mais a sua construção enquanto uma espécie de “paraíso artificial”. Ainda em relação às escolhas lexicais do tradutor, podemos destacar os versos 14 e 15:

*La ville gagnait*  
*Tout autour de ma maison*

A cidade progredia  
Em roda de minha casa

Ao optar por “*gagner*” para descrever o movimento da cidade que crescia ao redor da casa, o tradutor conseguiu, de forma sutil, explicitar também a perda. O espaço da infância do eu lírico de “Meus oito anos” é muito mais restrito do que o do poema de Casimiro, já mostrando sinais de uma espécie de estrangulamento provocado pela cidade. Outro exemplo dessa questão são os últimos versos do poema. A paisagem da infância aqui é composta por uma única e solitária bananeira dentro do espaço exíguo de um quintal de terra. Carvalho é muito feliz na tradução dos últimos versos: “*sous le bananier / sans ombre d’orangers*”. Para além da negação da existência dos laranjais românticos, o tradutor ainda consegue fazer um jogo bastante eficaz com a expressão “*sans ombre de*”, que significa “sem sombra de”. Essa pequena liberdade alinha-se perfeitamente com a poética de Oswald

e com a estranheza desse laranjal no plural – que tem um peso decisivo no poema – consistindo em um dos versos mais bem realizados da tradução desse poema em particular.

Para além das questões já trabalhadas até aqui, o poema de Oswald caracteriza-se também como uma retomada paródica do poema do Romantismo, marcado pelo eco derrisório no tratamento da tradição poética pelo modernismo. Em razão da incontornável relação entre os poemas, vale a pena passarmos os olhos pela tradução do poema de Casimiro, colocada, abaixo, ao lado da tradução de Oswald. Nossa intenção é verificar se é possível perceber o diálogo entre os poemas apenas pela via dos textos, sem recorrer ao aparato paratextual – como as notas de fim propostas por Carvalho. Em um caso de diálogo tão claro como esse, trata-se de uma relação que deveria ser facilmente apreendida, afirmando a historicidade da produção poética que se desenvolveu no Brasil ao longo de quatro séculos, além de explicitar o tipo de relação que o Modernismo vai travar com a tradição.

Nesse cotejamento, para tornar mais claros os pontos divergentes entre ambas as traduções, lançamos mão de procedimento similar ao empregado por Britto (2017, p. 244): sublinhadas, as escolhas comuns; grifadas, as escolhas divergentes; em *itálico*, os deslocamentos.

#### MES HUIT ANS

**Comme je regrette** le temps  
De l'aurore de ma vie,  
De mon enfance chérie  
**Que les années ont emportées !**  
Combien d'amour, de rêves, de fleurs,  
Dans ces après-midis très douces  
**À l'ombre des bananiers**,  
Dans les orangeriaes !  
[...]

#### MES HUIT ANS

**Comme je regrette**  
L'aube de ma vie  
Les heures  
De mon enfance  
**Que les années emportent sans retour**  
Dans cette cour en terre  
De la rue Santo Antonio  
Sous **le bananier**  
Sans *ombre* d'orangers

Colocando as traduções lado a lado, podemos perceber que o poema romântico apresenta versos mais alongados, aproximando-se mais do ritmo do poema no original, com versos oscilando entre 6 e 8 sílabas poéticas. O primeiro verso, essencial para a retomada paródica oswaldiana, é ligeiramente diferente para o poeta moderno, perdendo a expressão “*le temps*”. Além disso, para traduzir a espinhosa palavra “saudade”, sentimento importante para ambos os poemas pois lança a sombra da nostalgia sobre as imagens poéticas, Carvalho opta pelo verbo “*regretter*”. Segundo Oseki-Dépré (2008), embora a palavra “saudade” apareça frequentemente nas listas dos vocábulos intraduzíveis, basta encontrar paralelos que possam apreender os sentidos importantes dentro do discurso no qual está inserida essa palavra. Tanto a busca por uma correspondência quanto a manutenção da palavra no original são opções possíveis que devem ser avaliadas a partir do projeto de tradução. Entretanto, aqui nesse caso, embora “*regretter*” consiga remeter ao sentimento de perda irreparável e dolorosa, parece faltar-lhe um pouco da leveza da nostalgia.

No verso seguinte, Carvalho opta por traduzir diferentemente a aurora dos versos originais, optando por “*aurore*” para o romântico e “*aube*” para o moderno. Nesse caso, podemos nos questionar se a manutenção da mesma palavra, em ambos os poemas, não poderia ser uma forma interessante de tornar ainda mais clara a relação intertextual entre os poemas para algum leitor desavisado. A mesma situação se estende a “*orangers*” e “*orangeraié*”.

### 5.3 MANUEL BANDEIRA

Dentro de nosso recorte, há três poemas de Bandeira, todos de *Libertinagem* (1930): “Evocação do Recife”, “Profundamente” e “Vou-me embora pra Pasárgada”. Segundo Castello (1999, p. 130), esse volume é o marco da maturidade poética do poeta, fazendo conviver o conflito entre dois eternos estados de espírito que atravessa toda a sua obra:

Renega o lirismo tradicional, a sintaxe disciplinada, o ritmo comedido e reconhece uma linguagem brasileira, lançando, em suma, um brado de liberação. Realmente, é esse protesto libertador [de *Libertinagem*] que o leva à síntese de sua expressão poética: conquista do equilíbrio com a renovação, aproximação e coexistência de opostos, harmonização com a tradição poética que ele herdara. Esvazia a sentimentalidade e refreia o erotismo com a pilhéria e o humor, admitindo a vida sem dramaticidade. Liberta-se da ansiedade, reorganizando seu universo ideal com associações aparentemente brincalhonas, desconexas, de uma jovialidade que desfaz qualquer restrição ou censura. (CASTELLO, 1999, p. 133).

A pequena amostra de *Libertinagem* selecionada por Carvalho representa bem os principais ângulos destacados por Bosi (1974, p. 409) no livro: o anseio de liberdade, tanto no âmbito da vida, quando da poesia, sintetizado em “Vou-me embora pra Pasárgada”; a interiorização da mítica familiar e a presença constante da morte, tematizados em “Profundamente”; e as imagens brasileiras, presentes em “Evocação do Recife”.

#### 5.3.1 “*Évocation de Recife*”/“Evocação do Recife”

Passamos, na sequência, à análise das traduções dos poemas de Bandeira, que apresentam uma dicção lírica completamente distinta da produção oswaldiana:

*ÉVOCATION DE RECIFE*  
  
*Recife*  
*non pas la Venise Américaine*

EVOCÇÃO DO RECIFE  
  
Recife  
Não a Veneza americana

<i>non pas la Mauritsstaad des armateurs des Indes occidentales</i>	Não a Mauritsstaad dos armadores das Índias [Ocidentais]
<i>ni le Recife de la guerre des Colporteurs</i>	Não o Recife dos mascates
<i>ni même le Recife que je devais apprendre à aimer par la suite –</i>	Nem mesmo o Recife que aprendi a amar depois
<i>le Recife des révolutions libératrices</i>	Recife das revoluções libertárias
<i>mais le Recife sans histoire ni littérature</i>	Mas o Recife sem história nem literatura
<i>Recife tout court</i>	Recife sem mais nada
<i>Recife de mon enfance</i>	Recife da minha infância
 <i>La rue de l'Union où je jouais à la main chaude et</i>	 A Rua da União onde eu brincava de chicote-
<i>[cassais les carreaux de dona Aninha</i>	<i>[queimado e partia as vidraças da casa</i>
<i>[Viegas</i>	<i>[de Dona Aninha Viegas</i>
<i>Totônio Rodrigues déjà très vieux ajustait son</i>	Totônio Rodrigues era muito velho e botava o
<i>[binocle sur le bout de son nez</i>	<i>[pincenê na ponta do nariz</i>
<i>Après le dîner les familles occupaient le trottoir</i>	Depois do jantar as famílias tomavam a calçada
<i>[avec leurs chaises leurs cancanes leurs</i>	<i>[com cadeiras, mexericos, namoros,</i>
<i>[béguins leurs rires</i>	<i>[risadas</i>
<i>Nous jouions au milieu de la rue</i>	A gente brincava no meio da rua
<i>Les garçons criaient :</i>	Os meninos gritavam:
 <i>Lapin sors de ton trou</i>	 Coelho Sai!
<i>Ne sors pas !</i>	Não sai!
 <i>Au loin, sur plusieurs tons, les voix douces des</i>	 À distância as vozes macias das meninas
<i>[filles chantaient :</i>	<i>[politonavam:</i>
 <i>Rosier, donne-moi une rose</i>	 Roseira dá-me uma rosa
<i>Oeillet, donne-moi un bouton</i>	Craveiro dá-me um botão
 <i>(Combien, parmi ces roses,</i>	 (Dessas rosas muita rosa
<i>Seront mortes en bouton...)</i>	Terá morrido em botão...)
 <i>Soudain</i>	 De repente
<i>dans les distances de la nuit</i>	nos longes da noite
<i>le tocsin</i>	um sino
 <i>Une grande personne disait:</i>	 Uma pessoa grande dizia:
<i>Le feu à Santo Antônio !</i>	Fogo em Santo Antônio!
<i>Une autre affirmait: São José !</i>	Outra contrariava: São José!
<i>Totônio Rodrigues penchait toujours pour São</i>	Totônio Rodrigues achava sempre que era São
<i>[José.</i>	<i>[José.</i>
<i>Les hommes coiffaient leur chapeau sortaient en</i>	Os homens punham o chapéu saíam fumando
<i>[fumant</i>	E eu tinha raiva de ser menino porque não podia
<i>Et j'enrageais d'être un enfant et de ne pas</i>	<i>[ir ver o fogo</i>
<i>[pouvoir aller voir l'incendie</i>	
 <i>La rue de l'Union</i>	 Rua da União...
<i>Qu'ils étaient beaux les noms de rues dans mon</i>	Como eram lindos os nomes das ruas da minha
<i>[enfance</i>	<i>[infância</i>
<i>La rue du Soleil</i>	Rua do Sol
<i>(je crains qu'on ne l'ait rebaptisé depuis rue</i>	(Tenho medo que hoje se chame do Dr. Fulano
<i>[Monsieur-Untel)</i>	<i>[de Tal)</i>
<i>Derrière notre maison, c'était la rue de la</i>	Atrás de casa ficava a Rua da Saudade...
<i>[Saudade...</i>	... onde se ia fumar escondido
<i>... où l'on allait fumer en cachette</i>	Do lado de lá era o cais da Rua da Aurora...
<i>De l'autre côté il y avait le quai de la rue de</i>	... onde se ia pescar escondido
<i>[l'Aurore...</i>	
<i>... où l'on allait pêcher en cachette</i>	
 <i>Capiberibe</i>	 Capiberibe
<i>– Capibaribe</i>	– Capibaribe

*Làs-bas où le petit sertão de Caxangá  
 Les paillottes des cabines de bain  
 Un jour je surpris une fille qui se baignait toute  
 [nue  
 Je restai interdit le coeur battant  
 Elle éclata de rire  
 Ce fut ma première illumination*

*La crue ! Les crues ! Boue bœuf mort arbres  
 [débris tourbillon tout est emporté  
 Et sous les butées du pont de chemin de fer ces  
 [caboclos qui n'ont pas peur sur leurs  
 [radeaux de bananiers  
 Neuvaines  
 Jouets équestres  
 Je posais ma tête sur les genoux de la jeune fille  
 [elle se mit à caresser mes cheveux  
 Capiberibe  
 – Capibaribe*

*La rue de l'Union où chaque soir passait la  
 [négresse des bananes  
 Son foulard éclatant en tissu de la Côte  
 [africaine  
 le vendeur de rouleux de canne à sucre  
 ou bien celui de cacahuètes  
 ces midubim qui n'étaient pas grillés mais  
 [cuites  
 Je me souviens de leurs cris :  
 Oeufs frais pas chers  
 Dix pour Quat'sous  
 Comme tout cela est loin...*

*Ce n'est pas à travers les journaux et les livres  
 [que la vie venait à moi  
 Mais par la bouche du peuple dans la langue  
 [incorrecte du peuple  
 la langue infailible du peuple  
 Car c'est lui qui parle savoureusement le  
 [portugais du Brésil  
 Tandis que nous  
 Ne faisons  
 Que singer  
 La syntaxe lusitanienne  
 La vie avec un tas de choses que je ne saisisais  
 [pas bien  
 Des pays que j'aurais été incapable de situer  
 Recife...  
 La rue de l'Union...  
 La maison de mon grand-père...*

*Jamais je n'aurais cru qu'elle pouvait avoir une  
 [fin !  
 Tout y semblait baigné d'éternité*

*Recife ...  
 Mon grand-père mort.  
 Recife perdu, Recife heureux, Recife brésilien  
 [comme la maison de mon grand-père.*

*Lá onde o sertãozinho de Caxangá  
 Banheiros de palha  
 Um dia eu vi uma moça nuinha no banho  
 Fiquei parado o coração batendo  
 Ela se riu  
 Foi o meu primeiro alumbramento*

*Cheia! As cheias! Barro boi morto árvores  
 [destroços redemoinho sumiu  
 E nos pegões da ponte do trem de ferro os  
 [caboclos destemidos em jangadas de  
 [bananeiras  
 Novenas  
 Cavalhadas  
 Eu me deitei no colo da menina e ela começou a  
 [passar a mão nos meus cabelos  
 Capiberibe  
 – Capibaribe*

*Rua da União onde todas as tardes passava a  
 [preta das bananas  
 Com o xale vistoso de pano da Costa  
 E o vendedor de roletes de cana  
 O de amendoim  
 que se chamava midubim e não era  
 [torrado era cozido  
 Me lembro de todos os pregões:  
 Ovos frescos e baratos  
 Dez ovos por uma pataca  
 Foi há muito tempo...*

*A vida não me chegava pelos jornais nem pelos  
 [livros  
 Vinha da boca do povo na língua errada do povo  
 Língua certa do povo  
 Porque ele é que fala gostoso o português do  
 [Brasil  
 Ao passo que nós  
 O que fazemos  
 É macaquear  
 A sintaxe lusíada*

*A vida com uma porção de coisas que eu não  
 [entendia bem  
 Terras que não sabia onde ficavam  
 Recife...  
 Rua da União...  
 A casa do meu avô...*

*Nunca pensei que ela acabasse!  
 Tudo parecia impregnado de eternidade*

*Recife...  
 Meu avô morto.  
 Recife morto, Recife bom, Recife brasileiro como  
 [a casa do meu avô.*

O poema é composto por versos livres, longos e curtos, distribuídos de forma variada pelo espaço gráfico, agrupados em estrofes que não apresentam uma regra específica e que vão de dísticos (v. 15-16) a estrofes com 17 versos (v. 62-78). A métrica também é variada: da redondilha maior da cantiga de roda dos versos 7 e 8 a versos bárbaros.

A tradução de Carvalho respeita criteriosamente a topografia geral do poema em relação à espacialidade e a distribuição dos versos sobre a página, apresentando eventualmente um ligeiro alongamento dos versos. Em relação à tipografia, podemos destacar alguns aspectos: o uso de minúsculas iniciais em alguns versos (v. 2-7, 34, 56-58, 6) segundo a norma de “transição” utilizada pelo tradutor; a supressão de um ponto de exclamação no verso 15; a inclusão de pontuação, como as vírgulas, em “*Au loin, sur plusieurs tons, les voix [...]*” (v. 17); o uso de itálico em algumas palavras que foram mantidas em português. A manutenção da estrutura scripto-visual contribui para que se crie o ritmo do poema na tradução de Carvalho. É essencial que a fragmentação, a variedade, a convivência e a superposição de todos os elementos pertencentes a essas lembranças do poeta também se traduzam em sua organização: com lacunas, hesitações, versos que se alongam em várias linhas.

Como não lança mão das modalidades fixas de versificação, o ritmo de “Evocação do Recife” é construído como uma espécie de processo de reminiscência que se desenvolve a partir da repetição de certos temas recorrentes, que se alternam e se entrecruzam ao longo do poema, sobretudo em razão do acúmulo de imagens e de sons a respeito do espaço físico e afetivo sobre o qual se escreve. A partir do nome Recife, vão se delineando as balizas que orientam o percurso da memória: no âmbito geográfico e visual, a presença da Rua da União e, conseqüentemente, da casa da infância, e do Capiberibe (Capibaribe!); no âmbito temporal, as presenças marcantes, como Totônio Rodrigues – sobrinho do avô de Bandeira e presença constante na casa (BANDEIRA, 1984, p. 96) –, além do próprio avô. São figuras que também estão presentes em “Profundamente”, assim como a avó e Rosa, e que habitam o território da infância e, conseqüentemente, a memória que se imprime em toda a obra do poeta. Intercaladas a essas aparições recorrentes, que criam ecos ao longo de todo poema, encontramos também uma série de lembranças poeticamente reelaboradas, tanto de cenas quotidianas, como as brincadeiras na rua e as atividades infantis clandestinas, quanto os momentos extraordinários, como o primeiro alumbramento – que pode ser tomado como um dos procedimentos poéticos da obra banderiana –, os incêndios que castigavam a cidade de tempos em tempos, as cheias do Capibaribe. Funcionando como gatilhos para as reminiscências do eu lírico, as imagens ditam o ritmo fragmentário e politônico do poema, mantendo a máquina da nostalgia em funcionamento, mas sem deixar de lado o corpo da cidade. Trata-se, sem sombra de dúvida, de uma cidade reimaginada à luz da infância, em que momentos trágicos na perspectiva das “*grandes personnes*”, como os incêndios ou as inundações, são traduzidos como experiências epifânicas que teriam marcado profundamente o



poeta: as proibições, as pequenas brechas de liberdade, a estupefação diante daquilo que é lido enquanto algo grandioso (as cheias, o Capibaribe) ou belo (a moça em sua cabine de praia).

Para dar conta dessa característica do poema, Carvalho empregou diversas estratégias, que explicaremos detalhadamente ao longo das próximas páginas. Como já mencionamos acima, as repetições e reiteraões são parte importante desse “Evocação de Recife”, funcionando como encantamentos que poderiam ativar a memória daquele que recorda. Em relação aos nomes próprios e aos topônimos, o tradutor opta, com algumas poucas exceções, por mantê-los no original – estratégia recorrente ao longo de toda a antologia, com exceção daqueles nomes pertencentes à cultura europeia. Dessa forma, o poema em francês está repleto de “Recife”, de “Capiberibe” ou “Capibaribe”,<sup>167</sup> “Totônio Rodrigues” e “Dona Aninha Viegas”. As únicas exceções são o “sertãozinho de Caxangá”, do verso 41, vertido como um singelo “*petit sertão de Caxangá*”, uma vez que é difícil obter em francês esse efeito do diminutivo em -inho do português, e alguns nomes de rua, de que trataremos mais adiante. A manutenção da palavra “sertão”, em português, também é uma estratégia recorrente, aparecendo em outras traduções de *La poésie du Brésil* (2012), como em: “*Printemps*”, de Júlia da Costa, “*comme la colombe du sertão*” (p. 339); “*Le chasseur d’émérides*”, de Olavo Bilac, “*Fernão Dias Pais Leme entra dans le sertão*” (p. 411); “*Chemin du sertão*”, de Auta de Souza (p. 481); “*Le chant de la colombe Juriti*”, de Cassiano Ricardo, “*à travers le sertão, ayant laissé loin derrière moi le champ des cafés...*” (p. 737); “*Le deuil dans le sertão*”, de João Cabral de Melo Neto (p. 1231). Nesse caso particular, a estratégia de Carvalho alinha-se com uma constatação que podemos fazer a partir da análise de Torres (2014): a palavra “sertão” por si só não impõe um problema, pois ela aparece em português, de forma recorrente, em outras traduções, produzidas pelas mãos de outros tradutores franceses de literatura brasileira. Já temos, em tradução para a língua francesa, obras como *Os sertões*, de Euclides da Cunha, e *Grande sertão: veredas e Sagarana*, de Guimarães Rosa – as duas primeiras com mais de uma tradução, inclusive. Esse espaço também sempre teve alguma visibilidade graças à presença de alguns filmes importantes nos grandes festivais de cinema, como Cannes: *Sertão* (1949), de João G. Martin, *O pagador de promessas* (1962), de Anselmo Duarte, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, (1963), de Glauber Rocha, *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, e, mais recentemente, *Bacurau* (2019), de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Além disso, já é possível encontrar referências generalizadas ao sertão até mesmo na imprensa francófona, sem maiores explicações a seus leitores. Podemos assumir, portanto, que essa palavra (e o espaço

<sup>167</sup> Aqui, Bandeira dá o troco em um antigo professor, que havia corrigido a sua pronúncia quando era menino. No poema, é o poeta quem aponta o erro, chamando a atenção para a forma como as pessoas de sua terra chamavam esse rio (cf. BANDEIRA, 1984, p. 51).

geográfico que ela designa) faz parte do repertório de leitores interessados na cultura brasileira de modo geral.

A outra exceção à estratégia de não tradução são os nomes das ruas. No poema de Bandeira, encontramos: “Rua da União”, traduzida como “La rue de l’Union” (v. 10, 31, 54, 74), “Rua do Sol”, como “La rue du Soleil” (v. 33), “Rua da Saudade”, como “La rue de la Saudade” (v. 35), e “Rua da Aurora”, como “La rue de l’Aurore” (v. 37). Com exceção de “saudade”, que é uma palavra cuja tradução varia bastante ao longo de toda a antologia, podendo aparecer ora como “nostalgie”, ora “regret”, como já vimos anteriormente, em nossa análise de “*Mes huit ans*”, todos os outros nomes são traduzidos por palavras transparentes – “União”/“Union”, “Sol”/“Soleil”, “Aurora”/“Aurore” –, carregando para a língua estrangeira parte da sonoridade, elemento importante para Bandeira, dos eixos de sua infância.

Para além dessas palavras determinantes que marcavam as fronteiras para as atividades infantis, podemos perceber, em passagens mais pontuais, outros paralelismos menos gerais, mas que também contribuem para a construção do ritmo do poema. Também nesses casos as estratégias de Carvalho são bastante variáveis. Por exemplo, nos versos 36 e 38, o poeta refere-se às brincadeiras “ilícitas” que aconteciam na rua da Saudade e na rua da Aurora: a primeira era o espaço “*où l’on allait fumer en cachette*” (v. 36), já na segunda, “*où l’on allait pêcher en cachette*” (v. 38). Nesse caso, o tradutor mantém exatamente o paralelismo presente no original. Por outro lado, na oitava estrofe, podemos notar a perda de uma desses paralelismos, composto pela repetição da palavra “fogo”, nos versos 26 e 30, traduzido simultaneamente como “*le feu*” e “*l’incendie*”. Essa mesma solução foi empregada por Armand Guibert, na *Anthologie de la poésie ibéro-américaine* (ONIS, 1956, p. 298). Entretanto, no volume *Poèmes* (1960), já mencionado anteriormente, omite-se completamente a palavra “*feu*”: “*Un incendie quelque part!! Et j’enrageais d’être un enfant parce que je ne pouvais pas faire comme eux.*” Essas alternativas todas podem se justificar por conta de questões semânticas. Enquanto “*le feu à Santo Antônio*” não impõe nenhum tipo de problema, constituindo-se unicamente do anúncio do fogo, “*aller voir le feu*” poderia ser interpretado como “ir ver os fogos de artifício” – sobretudo se o leitor se equivocar, pensando que Santo Antônio é uma festa como a de São João. Para evitar essa leitura, Carvalho opta por romper com o paralelismo da estrofe.

O outro caso de quebra de paralelismo não pode ser justificado em razão de uma escolha baseada em um tratamento preferencial do sentido em relação ao ritmo. Trata-se dos versos 63 e 71:

*Ce n’est pas à travers les journaux et les livres que  
[la vie venait à moi  
La vie avec un tas de choses que je ne saisisais  
[pas bien*

**A vida** não me chegava pelos jornais nem pelos  
[livros  
**A vida** com uma porção de coisas que eu não  
[entendia bem

Em português, “vida” aparece como primeiro elemento do verso: como sujeito, no primeiro caso, e como objeto, no segundo, tendo sido colocada em ênfase graças à inversão sintática operada pelo poeta. Em francês, no entanto, embora seja mantida a estrutura (e o tom) do segundo verso, “*la vie*” perde-se no interior do longo verso, deslocada entre os jornais e livros e o eu lírico. Entretanto, como trata-se de um poema longo e repleto de outras repetições mais salientes, essas escolhas não comprometem o resultado final da tradução de Carvalho.

Outra questão fundamental do poema é a sua musicalidade interna, construída, como já dissemos, pelas repetições das imagens centrais, mas também por um ruído de fundo composto por cantigas infantis e por uma fala popular. Esse último aspecto acrescenta ainda uma outra camada essencial à pesquisa sobre a qual debruçava-se o modernismo na época – a constituição do que era ser brasileiro, seja enquanto nacionalidade, seja enquanto língua.

No poema, encontramos alguns momentos desses ecos que saem das ruas e que povoam a lembrança da infância e dessa cidade<sup>168</sup> então habitada: a brincadeira coelho-sai – cujo funcionamento já havia sido explicado ao leitor em nota de fim de texto puxada a partir do poema “*Enfance*” – e da cantiga de roda “Roseira dá-me uma rosa”. Conforme podemos observar no cotejamento apresentado há algumas páginas, Carvalho opta pela tradução literal nos dois casos, com um único acréscimo explicativo de “*de ton trou*”, para reforçar a lógica da brincadeira do coelho-sai. Porém, no caso da cantiga, a opção por uma tradução literal não contribui muito para a criação de um ruído de fundo das lembranças infantis que possa se efetivar, de fato, ao longo do poema traduzido. No lugar da tradução literal, uma outra possibilidade poderia ser construída a partir de jogos com as próprias cantigas francesas. Essas duas tradições não são, afinal, tão distantes assim, uma vez que o repertório da França – via Portugal ou via escolas francesas – povoou o repertório infantil das brincadeiras de roda. Quem não lembra das singelas “Adoleta”, com o seu “peti peti polá” e “café com chocolá” e “eu sou rica, rica, rica de marré dissí” – ambas com uma sonoridade estranhamente próxima à do francês, mas cujas prováveis versões originais são talvez irrecuperáveis. De qualquer forma, para buscar uma sonoridade que pudesse ressoar ao longo do poema, preenchendo-o com a musicalidade característica de uma infância feliz, o tradutor poderia ter brincado com as próprias cantigas francesas – ainda que essa opção pudesse significar um maior distanciamento semântico em relação ao original. Nesse caso, uma opção mais literal e estrangeirizante foi menos produtiva, poeticamente falando, para a reconstrução rítmica do poema em língua francesa. Como alternativa, poderíamos propôr um diálogo

<sup>168</sup> As melodias dessa cidade – as cantigas infantis, a cantilena dos vendedores ambulantes, o anúncio das cheias – são enfatizadas na recitação do próprio poeta. É possível conferir a gravação no seguinte endereço: <https://youtu.be/ShUcinuIW7A>.

com a cantiga francesa “*À ma main droite, j’ai un rosier*”:<sup>169</sup> “*À ma main droite, j’ai un rosier / à ma main droite, j’ai un œillet*”. Manteríamos, dessa forma, os nomes das flores, mas com um acréscimo de rimas e de sonoridade no geral – instâncias essenciais nesse tipo de música. Além disso, seria possível criar uma ressonância musical mais potente ao longo do poema, em razão de uma maior familiaridade do leitor francês com essa melodia, que ajudaria a compor a atmosfera quase mítica da infância representada pelo poeta – recheada de sons, incluindo a música, e de imagens.

Sob o ritmo construído por Bandeira e reconstruído por Carvalho, encontramos, finalmente, as cenas infantis, apresentadas ora sob a ótica (e o léxico) de uma criança, ora com certo distanciamento, indicando que se trata de um conjunto de lembranças. De modo geral, o tradutor mantém de maneira bastante competente esses dois tons que se entrecruzam no poema: a dicção adulta, por vezes irônica, que vai despindo a cidade de Recife de tudo aquilo que a caracteriza, até reduzi-la ao excelente verso “*Recife tout court*”; a dicção infantil, das descobertas e das travessuras, como, por exemplo, nos versos 25, “*une grande personne*”, quando o eu lírico refere-se a um adulto, e 71, na quantificação saborosamente familiar “*un tas de choses*”. Entretanto, Carvalho opta, em alguns momentos específicos, por verbos ou substantivos com sentidos um pouco mais específicos em francês. Vejamos alguns exemplos:

*le tocsin* (v. 24)

| um sino

*Totônio Rodrigues penchait toujours [...]* (v. 28)

| Totônio Rodrigues achava sempre [...]

*Et j’enrageais d’être un enfant [...]* (v. 30)

| E eu tinha raiva de ser um menino [...]

No primeiro caso, Carvalho optou por traduzir “um sino” como “*le tocsin*”, saindo de um substantivo acompanhado de um artigo indefinido, possivelmente mais familiar a uma criança, ao nome específico em francês que se refere a um tipo particular de toque. O *tocsin* é um alerta de catástrofes gerais, calamidades naturais e até mesmo durante uma situação de guerra. Embora bastante específico, esse sistema era empregado em Recife durante a infância do poeta. O uso de “sino”, no original, dá-nos margem para fabular um pouco a respeito desse toque, enquanto na tradução não há espaço para dúvida: trata-se de algo grave. Nos outros dois casos, são apenas verbos mais específicos: de “achar” passa-se a “*pencher*”, que significa inclinar-se, pender para alguma direção específica; de “ter raiva” passa-se a “*enrager*”, que dá cores um pouco mais fortes à fúria do menino. De forma geral, esse tipo de procedimento cabe bem dentro do jogo de dicções desse poema de Bandeira,

<sup>169</sup> Para escutar a cantiga, acesse: <https://youtu.be/9ZU6-2Hg16I>.

reforçando eventualmente a dicção adulta, abrindo brechas para a releitura desse passado pela via subjetiva da rememoração. Afinal, trata-se de uma lembrança, e não da tentativa de recriar a Recife mítica dos tempos de menino.

Deixando de lado essas questões lexicais mais pontuais, que, como vimos, funcionam como pontos de apoio para a construção do ritmo do poema, podemos apontar outros aspectos sensíveis da tradução de Carvalho. Um desses aspectos é a inclusão de conectivos com o objetivo de explicitar certas relações, eventualmente menos explícitas nos versos do poema. Encontramos esse tipo de intervenção nos versos 58 e 64:

<i>ces midubim qui n'étaient pas grillées <b>mais</b> cuites</i> (v. 58)		que se chamava midubim e não era torrado era cozido.
--	--	--

<i><b>Mais</b> par la bouche du peuple</i> (v. 64)		Vinha da boca do povo
--	--	-----------------------

O verso 58 em português é menos ordenado que o equivalente francês, seguindo uma prosódia muito mais oral do que a tradução. O segundo exemplo trabalha o ordenamento entre os versos, explicitando a relação adversativa entre o primeiro contato travado com a língua e a sua mediação pela via da escrita. É preciso destacar, porém, que, nesse poema em específico, esse tipo de intervenção é mínimo – diferentemente do que acontece com outros poemas, como as traduções de Mário de Andrade, que veremos mais adiante. Nesse caso, é perceptível a força da norma tradutória francesa que, em determinados momentos, rasura a oralidade em prol da racionalização das sentenças. Porém, aqui, a clareza é o último objetivo possível do poeta – tudo o que interessa é mergulhar nas imagens, nos sons da cidade, que, assim como seu avô e seus outros referenciais infantis, já não existem mais.

### 5.3.2 “*Profondément*”/“Profundamente”

O segundo poema que analisaremos, “Profundamente”, retoma algumas das questões já trabalhadas em “Evocações de Recife”, assim como uma série de estratégias tradutórias empregadas por Carvalho. Tal qual o poema anterior, “Profundamente” não apresenta metrficação ou versificação tradicional:

<i>Hier lorsque je m'endormis La nuit de la Saint Jean Résonnait du bruit joyeux Des détonations des feux de Bengale</i>		Quando ontem adormeci Na noite de São João Havia alegria e rumor Estrondos de bombas luzes de Bengala
--	--	--

*Des voix des chansons et des rires  
À la lueur des feux de joie.*

*Au milieu de la nuit je m'éveillai  
Les voix et les rires avaient cessé  
Seuls des ballons dans le ciel  
Voguaient à la dérive  
Silencieusement*

*De loin en loin  
Le bruit d'un tram  
Rompait le silence  
Comme un tunnel.  
Où étaient-ils ceux qui tout à l'heure  
Dansaient  
Chantaient  
Et riaient  
À la lueur des feux de joie ?*

*– Tous étaient endormis  
Tous étaient couchés  
Dormant  
Profondément*

\*

*Lorsque j'avais six ans  
J'ai manqué la fin de la fête de la Saint-Jean  
Parce que je m'étais endormi.*

*Aujourd'hui je n'entends plus les voix de ce temps-là  
Grand-mère  
Grand-père  
Totônio Rodrigues  
Tomasia  
Rosa  
Où sont-ils, tous ?*

*– Ils sont tous allés dormir  
Tous sont couchés  
Dormant  
Profondément.*

Vozes cantigas e risos  
Ao pé das fogueiras acesas

No meio da noite despertei  
Não ouvi mais vozes nem risos  
Apenas balões  
Passavam errantes  
Silenciosamente

Apenas de vez em quando  
O ruído de um bonde  
Cortava o silêncio  
Como um túnel.  
Onde estavam os que há pouco  
Dançavam  
Cantavam  
E riam  
Ao pé das fogueiras acesas?

– Estavam todos dormindo  
Estavam todos deitados  
Dormindo  
Profundamente

\*

Quando eu tinha seis anos  
Não pude ver o fim da festa de São João  
Porque adormeci.

Hoje não ouço mais as vozes daquele tempo  
Minha avó  
Meu avô  
Totônio Rodrigues  
Tomásia  
Rosa  
Onde estão todos eles?

– Estão todos dormindo  
Estão todos deitados  
Dormindo  
Profundamente.

Outra vez estamos diante de um poema com forte tom nostálgico. Nesse caso, o ritmo apoia-se não na fragmentação, mas nos paralelismos, ponto importante que observaremos na tradução de Carvalho.

O poema divide-se em dois tempos, sendo que as quatro primeiras estrofes se ocupam do passado, as três últimas, do presente. Essa divisão do tempo é marcada de três formas no poema original: espacialmente, com a separação entre a quarta e a quinta estrofe; os advérbios “ontem” e “hoje”; o uso predominante dos verbos no pretérito (“adormeci”, “ouvi”, “despertei”) na primeira parte. Além disso, o tradutor reforça a separação entre passado e presente utilizando de forma muito consciente os tempos verbais: nas primeiras estrofes, há uma alternância entre o *passé simple* (*je m'endormis, je m'éveillai*), para narrar as ações do eu lírico, o pretérito imperfeito (*résonnait,*



*voguaient, rompaient, étaient, dansaient, chantaient, riaient*), que descrevem o momento alegre, e, na sequência, o silêncio da noite já avançada e o pretérito mais-que-perfeito (*les voix et les rires avaient cessé*), que marca o indício decisivo que acusa o final da festa para o eu lírico infantil. Como contraponto ao *passé simple*, Carvalho emprega, no segundo bloco do poema, o *passé composé* – uso que aproxima as ações do presente. No entanto, essa ordenação dos tempos do passado acarreta uma mudança importante nos versos seguintes:

– <i>Tous étaient endormis</i> <i>Tous étaient couchés</i>	– Estavam todos dormindo Estavam todos deitados
– <i>Ils sont tous allés dormir</i> <i>Tous sont couchés</i>	– Estão todos dormindo Estão todos deitados

A passagem entre o pretérito imperfeito e o presente nesses versos é essencial no poema original, pois marca a mudança fundamental da passagem do tempo. Vai-se do sono profundo após uma noite de cantigas e risos ao sono definitivo. Embora a construção “*ils sont tous allés dormir*” soe mais familiar, conferindo uma nuance de quotidianidade, ela acaba enfraquecendo o paralelismo essencial que confere a profundidade do *sono* e da consciência a esses dois momentos distintos.

Em relação às escolhas lexicais, assim como na tradução de “Evocação do Recife”, opta-se por traduzir dois versos com verbos mais específicos:

<i>La nuit de la Saint Jean</i> <b>Résonnait</b> du bruit joyeux <i>Des détonations des feux de Bengale</i> <i>Des voix des chansons et des rires</i>	Na noite de São João <b>Havia</b> alegria e rumor Vozes cantigas e risos Ao pé das fogueiras acesas
<i>Seuls des ballons dans le ciel</i> <i>Voguaient à la dérive</i>	Apenas balões Passavam errantes

No primeiro caso, Carvalho torna a noite de São João sujeito da frase e reordena a alegria e o rumor, condensando-os em um “*bruit joyeux*”. A solução é interessante para os dois primeiros versos, mas cria uma pequena cacofonia no verso seguinte em “*des détonations*” – uma vez que a preposição “de” é exigência do verbo “*résonner*”, provocando uma repetição desnecessária ao ritmo do poema. No segundo, as escolhas do tradutor reforçam a ideia do passeio sem destino do balão. No entanto, pensando no público francês, é possível que essa imagem seja compreendida de outra forma, já que na França não existe essa tradição dos balões de São João.

5.3.3 “*Je pars pour Pasargades*”/“Vou-me embora pra Pasárgada”

Esse poema de Bandeira é, certamente, um dos mais conhecidos de sua obra – além de já conhecer outras traduções francesas, em antologias anteriores à de Carvalho.

<i>JE PARS POUR PASARGADES</i>	VOU-ME EMBORA PRA PASÁRGADA
<i>Je pars pour Pasargades Le roi là-bas est mon ami Là-bas celle que j'aime m'attend Dans le lit de mon choix Je pars pour Pasargades</i>	Vou-me embora pra Pasárgada Lá sou amigo do rei Lá tenho a mulher que eu quero Na cama que escolherei Vou-me embora pra Pasárgada
<i>Je pars pour Pasargades Je ne suis pas heureux ici Là-bas l'existence est une aventure Qui va si peu à conséquence Que Jeanne la Folle Reine d'Espagne et fausse démente Y devient une parente éloignée De la belle-fille que je n'ai jamais eue</i>	Vou-me embora pra Pasárgada Aqui eu não sou feliz Lá a existência é uma aventura De tal modo inconsequente Que Joana a Louca de Espanha Rainha e falsa demente Vem a ser contraparente Da nora que nunca tive
<i>Je m'y ferai athlète Roulerai à bicyclette Monterai des ânes sauvages Grimperai au mât de cocagne Fendrai la vague! Puis quand je serai las Couché au bord du fleuve J'appellerai l'ondine Afin qu'elle me raconte les mêmes histoires Que me disait Rosa pour m'endormir Lorsque j'étais petit Je pars pour Pasargades</i>	E como farei ginástica Andarei de bicicleta Montarei em burro brabo Subirei no pau-de-sebo Tomarei banhos de mar! E quando estiver cansado Deito na beira do rio Mando chamar a mãe-d'água Pra me contar as histórias Que no tempo de menino Rosa vinha me contar Vou-me embora pra Pasárgada
<i>On trouve tout à Pasargades C'est une tout autre civilisation Où l'on connaît un moyen sûr Pour éviter la conception Le téléphone automatique La cocaïne à discrétion Et pour l'amour Les ravissantes prostituées</i>	Em Pasárgada tem tudo É outra civilização Tem um processo seguro Pra impedir a concepção Tem telefone automático Tem alcaide à vontade Tem prostitutas bonitas Para a gente namorar
<i>Et lorsque mon âme sera plus triste encore Triste à mourir Lorsque la nuit l'envie de me tuer me tiendra éveillé – Là-bas je suis l'ami du roi – Je prendrai celle que j'aime Dans le lit de mon choix Je pars pour Pasargades.</i>	E quando eu estiver mais triste Mas triste de não ter jeito Quando de noite me der Vontade de me matar – Lá sou amigo do rei – Terei a mulher que eu quero Na cama que escolherei Vou-me embora pra Pasárgada

O ritmo desse poema de Bandeira, de aparente simplicidade, constrói-se em diversas camadas, como na métrica da redondilha maior. Vê-se na circularidade de sua forma, em que início e

fim encontram-se na expressão reiterada de uma única vontade, a evasão para Pasárgada, esse lugar mítico que povoou a vida de Bandeira desde a sua infância (BANDEIRA, 1984) e que funciona como um refrão de seu desejo. Também há a série de oposições entre estados de espírito (a ver, justamente, a ânsia pela liberdade e a melancolia), entre a realidade e a projeção fantasiosa, o “aqui” e o “lá” que pontuam os versos; os prazeres da infância perdida e da vida adulta não plenamente concretizada.

A tradução de Carvalho, nesse caso, segue estratégias parecidas com as que já apontamos até aqui. No plano métrico, a tradução não apresenta nenhum tipo de correspondência, apresentando versos que variam entre 6 e 12 sílabas poéticas, o que cria uma irregularidade na musicalidade do poema – imprevista em sua versão original. Esse aspecto não é uma exclusividade do trabalho de Carvalho, pois nenhuma das outras três traduções (BANDEIRA, BLANK-SIMON, FALCÃO, 1965; PIOT & PIOT, 1972; PALLOTINNI & MEYRELLES, 1998) procura criar uma métrica de sonoridade regular.

A circularidade do poema, com as repetições do verso “*Je pars pour Pasargades*” mantidas, tem um único detalhe, como vemos abaixo:

*Je pars pour Pasargades*  
***Le roi là-bas est mon ami***  
*Là-bas celle que j’aime m’attend*  
*Dans le lit de mon choix*  
 [...]
   
 – *Là-bas je suis l’ami du roi –*  
***Je prendrai celle que j’aime***  
*Dans le lit de mon choix*  
*Je pars pour Pasargades.*

Vou-me embora pra Pasárgada  
**Lá sou amigo do rei**  
**Lá tenho a mulher que eu quero**  
 Na cama que escolherei  
 [...]
   
 – Lá sou amigo do rei –  
**Terei a mulher que eu quero**  
 Na cama que escolherei  
 Vou-me embora pra Pasárgada

A repetição do segundo e terceiro verso no final do poema não ocorre na tradução, pois Carvalho opta por uma tradução diferente. Seria importante manter exatamente a mesma estrutura, pois a fantasia reiterada do eu lírico, embora se manifeste em várias realizações menores, resume-se nesses versos que se relacionam profundamente com a biografia do autor. Esses desejos retornam, novamente, como uma nota obcecante. O tradutor é muito competente em perceber os “eternos retornos” na macroestrutura da produção poética brasileira, como já apontamos anteriormente, mas peca, de tempos em tempos, ao não recuperar pequenos elementos que fundamentam a cadeia de sentido dos poemas em suas traduções. Por exemplo, a tradução do verso 39 – “*Là-bas, je suis l’ami du roi*” – não é um problema em si, pois ele, inclusive, reposiciona o advérbio “*là-bas*” no início da frase, recuperando o paralelismo perdido nos primeiros versos. Porém, não sendo exatamente a mesma formulação inicial do desejo, introduzem-se mais modificações do que é, de fato, possível. O poema termina exatamente onde começa, e a evasão continua sendo impossível e concretiza-se apenas

poeticamente. Se Pasárgada só é acessível pela via da linguagem, cada palavra é uma senha essencial de acesso a essa utopia.

A modificação entre o terceiro e o trigésimo-nono versos também é significativa. Embora mantenha exatamente a expressão “*celle que j’aime*” nos dois casos, Carvalho muda a ação e o seu foco: no início, a amada do eu lírico o espera; no segundo, ele a toma, finalmente. Entretanto, no poema de Bandeira, o foco concentra-se sempre naquele que enuncia (“tenho a mulher que eu quero” e “terei a mulher que eu quero”), sem postular qualquer tipo de espera, de expectativa, da parte de outrem. Aliás, o poema também não pressupõe, inclusive, a existência de uma mulher amada em um sentido estritamente romântico – opção comum a outras traduções do poema,<sup>170</sup> principalmente por evocar também, ao lado de todas as maravilhas modernas, “as prostitutas bonitas / para a gente namorar”. O desejo não precisa associar-se a um ideal “elevado” ou sublime de amor, mas pode apresentar-se livremente, sem inibições – justamente por ser Pasárgada, a fantasia impossível do poeta. A modificação de Carvalho, que adiciona notas de fundo mais românticas do que o original apresenta efetivamente, não deixa, porém, de reforçar o plano hipotético de tudo o que se anuncia em Pasárgada ao resguardar o uso do futuro do indicativo no verbo “*prendre*”. Qualquer alteração nesse ponto poderia alterar muito profundamente a engrenagem do poema.

Outro ponto importante para o ritmo do poema são os advérbios “lá” e “aqui” – este empregado uma única vez, pois a realidade infeliz do eu lírico não é o tema do poema – posicionados estrategicamente no início dos versos, na primeira e última estrofes. Em francês, essa posição varia: no início (“*là-bas*,” nos versos 4, 8 e 38), no meio (“*ici*”, v. 2) ou no fim (“*là-bas*”, v. 7), sem que haja qualquer necessidade sintática nos versos em francês.

#### 5.4 MÁRIO DE ANDRADE

Mário de Andrade é, sem sombra de dúvida, uma das figuras mais complexas do Modernismo brasileiro, tendo deixado contribuições em diversas áreas como ensaísta, ficcionista, poeta, crítico de literatura e de música, pesquisador do folclore e da cultura popular, agitador e agente cultural (cf. WILSON, 1974, p. 234). Segundo Wilson (1974, p. 240), enquanto poeta, Mário dedicou-se, ao longo de sua vida, em graus variados, à experimentação e à pesquisa estética de procedimentos

<sup>170</sup> Com exceção da tradução de Meyrelles (“*Là-bas j’aurai la femme que je veux*”), as outras propõem: “*Là, j’ai la femme de mon cœur*” (PIOT & PIOT, 1972) e “*Là-bas j’aurai celle que j’aime*” (BANDEIRA, BLANK-SIMON, FALCÃO, 1965).

que pudessem cumprir o destino da literatura modernista em seus diferentes momentos. No entanto, enquanto algumas facetas desse autor já são conhecidas no mundo francofôno, principalmente a prosa, conforme já mencionado, sua produção poética ainda é subtraduzida, e a antologia de Carvalho contribui apenas de forma modesta para a ampliação de sua presença. Do icônico *Pauliceia*, nenhum poema; encontramos dois de *Clã do jabuti* (1927) e dois de *Remate de males* (1930), que analisaremos na sequência. Essas publicações, segundo Bosi (1974, p. 396), são produções que incorporaram a dimensão da pesquisa folclórica realizada pelo poeta.

#### 5.4.1 “Le poète mange des cacahuètes”/“O poeta come amendoim”

Este poema de Mário parece ter sido um dos maiores desafios de Carvalho, como veremos na sequência:

##### LE POÈTE MANGE DES CACAHUÈTES

*Nuits lourdes d'odeurs et de chaleurs amoncelées...  
C'est le soleil qui dans sa course à travers tout le  
Brésil  
a donné peu à peu aux Brésiliens cette couleur brune.*

*Je songe au temps où je n'étais pas encore né...*

*La nuit était consacrée au repos. Esclaffement blanc  
de mulâtres...*

*Chut ! L'Empereur cisèle ses vers de mirliton.  
Les Caramurus conspirant à l'ombre des manguiers  
ovales.  
Seul le Credo marmotté unissait alors les hommes de  
mon pays.  
Un beau jour, les nègres marrons comprirent qu'il n'y  
avait plus d'esclaves,  
c'est pourquoi plus d'un enfant de Marie s'est  
perdue...*

*Mais le vrai désastre aura été d'attifer cette  
République prématurée.  
Nous étions encore incapables de gouverner par nous-  
même...  
En fait de progrès, nous avons bien progressé un tout  
petit peu,  
car le progrès aussi est une fatalité...  
Que votre volonté soit faire, Seigneur...*

*J'éprouve des envies de désastres...  
Un désir d'Amazonie, d'un vent qui transperce comme  
ces moustiques  
arc-boutés au bois rouge des battants...  
J'ai des envies de guitares et de solitudes insensées...  
J'ai envie de gémir, de mourir...*

##### O POETA COME AMENDOIM

Noites pesadas de cheiros e calores amontoados...  
Foi o sol que por todo o sítio imenso do Brasil  
Andou marcando de moreno os brasileiros.

Estou pensando nos tempos de antes de eu nascer...

A noite era pra descansar. As gargalhadas brancas dos  
mulatos...

Silêncio! O Imperador medita os seus versinhos.  
Os Caramurus conspiram na sombra das mangueiras  
ovais.  
Só o murmurejo dos cre'm-deus-padres irmanava os  
homens de meu país...  
Duma feita os canhamboras perceberam que não tinha  
mais escravos,  
Por causa disso muita virgem-do-rosário se perdeu...

Porém o desastre verdadeiro foi embonecar esta  
república temporã.  
A gente inda não sabia se governar..  
Progredir, progredimos um tiquinho  
Que o progresso também é uma fatalidade...  
Será o que Nosso Senhor quiser!...

Estou com desejos de desastres...  
Com desejos do Amazonas e dos ventos muriçocas  
Se encostando na cangerana dos batentes...  
Tenho desejos de violas e solidões sem sentido  
Tenho desejos de gemer e de morrer.

Brasil...  
Mastigado na gostosura quente do amendoim...  
Falado numa língua corumim  
De palavras incertas num remeleixo melado  
melancólico...

*Brésil...  
 Mastiqué dans le délice chaud des cacahuètes...  
 Parlé dans ce langage d'enfant indien  
 aux mots incertains, en un déhancement sirupeux et  
 mélancolique...  
 Ils sortent lents, frais, triturés par mes dents  
 éclatantes...  
 Ils mouillent mes lèvres prodigues en baisers  
 puis psalmodient sans malice les prières convenues...*

*Brésil que j'aime non parce que c'est ma patrie,  
 la patrie naît au gré des migrations et des lieux où  
 Dieu nous donne son pain quotidien...  
 mais parce qu'il est le rythme de mon bras aventureux,  
 la saveur de mes délassements,  
 le chaloupé de mes chansons d'amour et de mes  
 danses.  
 Brésil qui avec moi ne fait qu'un, épousant la  
 cocasserie de mon expression,  
 mes sentiments pleins de mollesse,  
 ma façon de gagner de l'argent, de manger et de  
 dormir.*

Saem lentas frescas trituradas pelos meus dentes  
 bons...  
 Molham meus beijos que dão beijos alastrados  
 E depois semitoam sem malícia as rezas bem  
 nascidas...

Brasil amado não porque seja minha pátria,  
 Pátria é acaso de migrações e do pão-nosso onde Deus  
 der...  
 Brasil que eu amo porque é o ritmo do meu braço  
 aventureiro,  
 O gosto dos meus descansos,  
 O balanço das minhas cantigas amores e danças.  
 Brasil que eu sou porque é a minha expressão muito  
 engraçada,  
 Porque é o meu sentimento pachorrento,  
 Porque é o meu jeito de ganhar dinheiro, de comer e  
 de dormir.

Nessa tradução, podemos observar a recorrência de três estratégias tradutórias que, no caso da poesia de Mário de Andrade, não necessariamente resultam em uma opção poética interessante: a tendência ao enobrecimento de certos versos; o alongamento de uma poesia que já é, em alguns momentos, excessiva e arlequinamente alongada; a racionalização, com o acréscimo de conectivos.

Nos versos abaixo, podemos observar mais atentamente o resultado da opção por uma tradução mais “literária” em francês. Em alguns casos, isso se dá pela escolha de um verbo “mais específico” em francês, sobretudo para traduzir o verbo “ser” em português. Como já vimos em alguns casos, essa estratégia de Carvalho pode ser bastante eficaz, obtendo bons resultados poéticos – como vimos em Manuel Bandeira e veremos, mais adiante, nas traduções dos poemas de Guilherme de Almeida e de Ronald de Carvalho. Porém, no caso específico de Mário, essa opção compromete a equação delicada de sua produção poética que, apesar de centrada em um importante trabalho de pesquisa estética, emprega, como material literário, uma linguagem que é atravessada, desde a ortografia até a semântica, pelo seu uso *popular*. A opção por uma tradução que coloca a dimensão literária em primeiro plano, sem tensioná-la com essa construção da linguagem, está ocupando-se apenas parcialmente da poesia de Mário de Andrade:

*Chut ! L'Empereur **cisèle ses vers de mirliton.***

Silêncio! O Imperador **medita seus versinhos.**

*J'éprouve des envies de désastres...*

**Estou** com desejos de desastres...

*Ils mouillent **mes lèvres prodigues en baisers***

Molham **meus beijos que dão beijos alastrados**



*Brésil qui avec moi ne fait qu'un, épousant la  
cocasserie de mon expression*

**Brasil que eu sou porque** é a minha expressão muito engraçada

Nos exemplos acima, a estratégia tradutória aumenta o grau de “poeticidade”, enobrecendo os versos – o que contradiz o projeto poético de Mário de Andrade. No primeiro caso, Carvalho opta pela expressão “*vers de mirliton*” para “versinhos”, que adiciona uma camada irônica, de crítica à provável má qualidade dessa produção. O julgamento de valor, no poema original, é bem mais sutil, elaborado de forma quase terna.

Além desse eventual enobrecimento, outra operação corrente nas traduções para o francês consiste na clarificação, que opera uma manipulação do original em prol da “clareza” do texto. Segundo Berman (2007, p. 50), a tradução é, a princípio, explicitante, possuindo o poder de iluminação, de desvelamento daquilo que estaria potencialmente oculto no original. Entretanto, essa característica pode ser problemática, sobretudo se se revela uma tentativa de esclarecer certos elementos, imagens ou conexões que não são – e não deveriam ser – claros.

Nos versos abaixo, o tradutor ora acrescenta conectivos que reorganizam os versos, racionalizando as relações mais implícitas – ou obscuras – do original, ora opta por uma estratégia parafrástica com finalidade claramente explicativa. No primeiro, há ainda uma mudança no sujeito do verso, do “murmurejo” para o “*Credo*”. Essa opção opera uma modificação também no sentido, que muda a ênfase do ritual compartilhado para as palavras da litania:

*Seul le Credo marmotté unissait **alors** les hommes de  
mon pays*

Só o murmurejo dos cre'm-deus-padre irmanava os  
homens de meu país...

*Nous étions encore incapables de gouverner par nous-  
même...*

**En fait de progrès**, nous avons bien progressé un tout  
petit peu,

**Car** le progrès aussi est une fatalité...

A gente inda não sabia se governar...

Progredir, progredimos um tiquinho...

Que o progresso também é uma fatalidade...

O segundo exemplo acima gera, por conta da opção por uma tradução semântica e racionalizante, um alongamento significativo. Nesse caso, enquanto procura-se explicitar os sentidos para o leitor, o verso perde em potência, somando apenas massa bruta ao texto, mas sem ganho poético. O exemplo abaixo mostra o resultado dessas estratégias:

*la patrie naît au gré des migrations et **des lieux où Dieu**  
nous donne son pain quotidien...*

Pátria é o acaso de migrações e do pão-nosso onde Deus  
der...

Retomando a questão da linguagem, é essencial na poesia marioandradina a construção diversa do português brasileiro, repleto de palavras emprestadas das línguas indígenas e africanas. Esse universo linguístico riquíssimo é, ao mesmo tempo, o ponto de partida e a realização estética do projeto de nacionalidade dessa produção poética. Na tradução, Carvalho opta por uma estratégia que aproxima algumas das palavras (e dos objetos) ao universo cultural de seu público francófono. Nos versos abaixo, por exemplo, o tradutor substitui “canjerana” e “viola” pelas expressões menos específicas “*bois rouges*” e “*guitares*”. No caso de “curumim”, o tradutor opta pela explicação “*enfant indien*”.

*arc-boutés au **bois rouges** des battants...*

| Se encostando na **canjerana** dos batentes...

*J'ai des envies de **guitares***

| Tenho desejo de **violas**

*Parlé dans ce langage d'**enfant indien***

| Falado numa língua **curumim**

Em uma antologia que se abre com a tradução de poemas indígenas, que mantém intocados termos empregados ou emprestados das línguas indígenas em uma série de poemas, não podemos deixar de questionar essa escolha. Além disso, o projeto de Carvalho para as traduções de Mário de Andrade poderia ter se beneficiado de um deslocamento do estatuto da língua padrão em direção a outras variantes do francês. Enquanto língua ainda hegemônica e de uma prática tradutória que contou com um longo histórico relacionado ao embelezamento, ao enobrecimento e à racionalização dos textos traduzidos, a tradução de um poeta como Mário de Andrade pode funcionar como antídoto para a estagnação da língua – e da linguagem, também – poética. Isso pode acontecer, principalmente, se o principal *parti pris* desse poeta, a construção da linguagem nacional, constituída pela sua diversidade, for alçado a uma das dimensões a serem consideradas pelo tradutor. Se se questiona qual é a língua brasileira de Mário de Andrade, parece-nos razoável também questionarmos: qual será a língua francesa que vestirá a sua poesia? Parece-nos pouco provável que o francês elevado, *standard*, seja a melhor opção.

#### 5.4.2 “*Je suis trois cents*”/“Eu sou trezentos...”

O ritmo, na poesia marioandradina, é uma dimensão escorregadia. Ele não se constrói apenas a partir de uma versificação tradicional, mas também por meio de repetições significativas, de trabalhos de artesão no tecido sonoro do poema, de paralelismos sintáticos, de inclusões ruidosas no plano de fundo, de colagens.

Na antologia, “*Je suis trois cents*” é a tradução que melhor consegue encontrar um equilíbrio rítmico, apesar de seus pequenos problemas pontuais:

*Je suis trois cents, trois cent cinquante,  
sans trêve les sensations renaissent d'elles-mêmes,  
oh miroirs, oh Pyrénées ! oh cul-terreux!  
Si un dieu venait à mourir, j'irais en chercher un  
autre au Piauí!*

*Sur ma couche, je caresse des mots choisis,  
et les soupirs que je pusse sont des violons étranges ;  
je foule la terre comme celui qui à la dérobée  
découvrirait  
au coin des rues, dans les taxis, les alcôves, ses  
propres baisers !*

*Je suis trois cents cinquante,  
un jour je finirai bien par tomber sur moi...  
Sachons être patients, brèves hirondelles,  
seul l'oubli résume,  
et mon âme alors sera mon refuge.*

Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cinquenta,  
As sensações renascem de si mesmas sem repouso,  
Ôh espelhos, ôh! Pireneus! ôh caiçaras!  
si um deus morrer, irei no Piauí buscar outro!

Abraço no meu leito as melhores palavras,  
E os suspiros que dou são violinos alheios;  
Eu piso a terra como quem descobre a furto  
Nas esquinas, nos taxis, nas camarinhas seus próprios  
beijos!

Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cinquenta,  
mas um dia afinal eu toparei comigo...  
Tenhamos paciência, andorinhas curtas,  
Só o esquecimento é que condensa,  
E então minha alma servirá de abrigo

No terceiro verso, Carvalho opta por regularizar as exclamações, estranhamente assimétricas no original, reunindo “*Oh espelhos, oh! Pireneus!*” em uma única frase. Além disso, a escolha de “*cul-terreux*”, uma palavra pejorativa para designar os trabalhadores rurais, também não é feliz, uma vez que “*caiçara*” diz respeito, principalmente, aos pescadores. Trata-se de outro modo de vida, outro universo que é evocado e louvado pelo eu lírico. Como já utilizou, em diversos momentos, “*caboclo*” ou “*cabocla*” em outras traduções, uma possibilidade, para Carvalho, seria manter “*caiçara*”, fazendo um aceno à língua do original – principalmente se levarmos em conta a obsessão de Mário de Andrade com esse léxico associado às culturas populares brasileiras.

Outro verso que merece ser retrabalhado é o sétimo: “*je foule la terre comme celui qui à la dérobée découvrirait*”. Aqui, Carvalho coloca a dimensão semântica em primeiro plano, criando um verso demasiadamente alongado. Porém, no próprio poema, o tradutor encontra outra estratégia, lidando com os versos de Mário de uma forma mais livre, com uma ótima conclusão para o poema. O penúltimo verso, “*seul l'oubli résume*”, propõe que não apenas o esquecimento do original, mas a própria estratégia tradutória também guarda o potencial de condensar os efeitos poéticos. Além disso, na contramão de uma das estratégias mais empregadas ao longo de sua antologia – o uso de um verbo mais específico, alinhando-se com a busca longeva, em língua francesa, do *mot juste* –, Carvalho opta pela simplicidade do verbo “*être*”, ganhando em definição, em assertividade. Enquanto a alma do original cumpre uma função improvisada, *l'âme* da tradução parece ser destinada a ser refúgio. Se Mário tinha alguma dúvida quanto a isso, Carvalho, por sua vez, não tem nenhuma.

## 5.5 GUILHERME DE ALMEIDA

Para Bosi (1974), Guilherme de Almeida foi um participante esporádico do movimento de 1922, uma vez que “sua cultura, seu virtuosismo e suas aspirações morais vinham do passado e lá permaneceram” (BOSI, 1974, p. 418). Em contato com os modernistas, passa por uma fase nacionalista, que dá origem a *Meu* (1925), volume no qual o verso livre convive com outras formas tradicionais, e *Raça* (1925), considerado pelo crítico como “uma rapsódia da mestiçagem brasileira” (BOSI, 1974, p. 419). Esse, segundo Castello (1999, p. 169), tornou-se célebre entre os modernistas ao sintetizar, de modo sempre lírico, o processo histórico-étnico-cultural da formação brasileira – etapa essencial para basear qualquer espécie de elaboração da nacionalidade. Nesse volume, o uso de versos livres não é acidental, principalmente se levarmos em conta a expressão competente de Almeida com ritmos metrificados. Embora esse uso tenha sido criticado inclusive por Mário de Andrade (cf. MARTINS, 1973, p. 224), para quem o emprego do verso livre não apresentava nenhum tipo de significação, parece-nos significativo que a escrita lírica da origem do Brasil busque outra realização formal do que aquelas já conhecidas da tradição poética ocidental.

### 5.5.1 “Vera Cruz”

Esse poema, assim como “Raça”, não apresenta métrica tradicional e contém unicamente versos longos, com mais de quinze sílabas poéticas. Além disso, “Vera Cruz” apresenta uma estrutura em duas partes: do título à “cruz navegante”, do mito à chegada nas terras brasileiras; os primeiros contatos e a instalação da “cruz navegante”. São, portanto, dois momentos: um pré e um pós-cabralino.

Antes da invasão europeia, encontramos uma natureza humanizada, da qual fazem parte as “gentes gentias”, assim como as cobras, as palmas, a mãe-d’água, que compartilhavam uma mitologia que hoje nos é quase estrangeira. Nessa construção de Almeida, não havia espaço para uma hierarquização entre os seres, tampouco para o medo, pois a natureza era o ritmo desse mundo. Esse cenário apresenta-se até o final do sétimo verso, afinal o uso dos verbos no pretérito imperfeito aponta uma estabilidade dessa situação, prestes a mudar com a chegada dos portugueses. Esse momento não constitui, portanto, o início da história do Brasil, como sugerem aqueles livros que abordam a história pré-cabralina como um deserto civilizatório. Enquanto “navegante”, a cruz errava pelos mares em busca de um Outro, agora “navegadora”, ela aprendeu seu caminho, a natureza extraordinária de sua descoberta. A chegada e a ocupação portuguesa não foram, de forma alguma, um evento pacífico – o que é marcado, no poema de Almeida, pela dor, pela lentidão torturante do processo e pelo medo:

## VERA CRUZ

*La croix navigatrice, qui était rouge, s'est teintée de vert à la lumière  
qui affleurait du fond des fleuves indolents, errants,  
où les troncs sylvestres étanchaient leur soif;  
qui tombait des feuilles; qui montait des bulles du  
palais liquide de la sirène verte;  
qui couvrait de plumes les oiseaux; qui se balançait au  
gré des douces cadences des palmes paresseuses;  
qui vernissait le dos des serpents et le torse cuivré de  
ces gens,  
de ces gentils, tatoués, coiffés de plumes, courbés  
comme des arcs  
et prompts comme des flèches. **La croix  
navigatrice** débarqua de ses navires,  
griffa en se traînant sur le sable des plages le poème  
chrétien; puis, écartant,  
écartant largement ses bras, plantée en terre,  
étendit ses racines, donnant des feuilles des  
fleurs des fruits  
et des ombres propices aux rencontres des  
guerriers blancs et des vierges occultes;  
elle fut l'arbre nouveau de la science du bien et du  
mal dans l'Éden doré – l'Eldorado vert –  
d'autant d'Èves et d'Adams qu'il y eut d'Abels  
et de Cains; protégeant leur hamac;  
le hamac fécond de l'amour où enlacés ils  
dormirent d'un sommeil peuplé d'un tas de  
choses;  
coiffes de plumes, colliers de dents, fétiches en  
bois, en terre cuite, urnes, dalles  
aux motifs géométriques – carrés, losanges,  
courbes, étoiles, triangles –,  
légendes pleines de lunes, de peurs, de danses  
guerrières dans le cercle somnambule des  
feux;  
de mythes, de bêtes, d'éclipses, de rêves  
prophétiques, d'orgies monstrueuses,  
d'enterrement nocturnes au chant analphabète des  
caïmans dans les eaux superstitieuses...*

## VERA CRUZ

*A cruz navegadora, que era vermelha, tingiu-se de  
verde na luz  
que vinha do fundo dos rios, molengos, vadios, onde os  
troncos bravios matavam a sede;  
que caía das folhas; que subia das bolhas do palácio  
líquido de mãe-d'água verde;  
que emplumava as aves, que se balançavam nas  
cadências suaves das palmas dolentes;  
que envernizava o dorso das cobras e o torso de cobre  
das gentes  
gentias, tatuadas, coroadas de penas, curvadas  
como arcos  
com gestos espertos de frecha. *A cruz navegante*  
desceu dos seus barcos,  
arrastou-se arranhando na areia da praia o poema  
cristão; e, abrindo bem largos,  
bem largos os braços, plantou-se na terra, deitou  
lhe raízes, deu folhas e flores e frutas  
e sombras propícias para os encontros dos  
guerreiros brancos e das virgens ocultas;  
foi a árvore nova da ciência do bem e do mal no  
Éden doirado – Eldorado verde –  
de tantas Evas e tantos Adãos como Abéis e  
Cains; protegeu-lhes a rede;  
a rede fecunda do amor onde eles dormiram  
colados um sono povoado de coisas;  
cocaros de penas, colares de dentes, feitiços de  
pau, de terra cozida, urnas, loisas  
com desenhos geométricos – quadrados,  
losangos, rodela, estrelas, triângulos –,  
lendas cheias de luas, de medos, de danças  
guerreiras em torno de fogos sonâmbulos  
de mitos, de bichos, de eclipses, de sonhos  
profetas, de orgias monstruosas,  
de enterros noturnos ao canto analfabeto dos  
jacarés nas águas supersticiosas...*

A partir desse ponto, a relação com a natureza muda, pois instala-se, pelos portugueses, o pecado: a cruz navegadora/navegante traz consigo não apenas o poema cristão, mas os seus dogmas, crenças e culpas. As referências originais pré-cabralinas, para as quais Bem e Mal não eram forças opostas bem demarcadas, são substituídas pelo referencial ocidental; a mãe-d'água dá lugar ao patriarca. No final do poema, convivem medos e expectativas sob a perspectiva da população que se instalara no Novo Mundo.

Essa digressão em direção ao original é importante para compreendermos a estrutura do poema e como ela ordena o seu ritmo. Na tradução de Carvalho, dois elementos importantes perdem-se: o primeiro é a relação entre a cruz do título e as cruzeiras navegadora/navegante; o segundo foi a

opção por traduzi-las da mesma forma, “*croix navigatrice*”. Esse gesto uniformiza a historicidade sutil que atravessa o poema e que se esconde atrás da diferença entre “navegante” e “navegadora”, deixando, assim, de apontar o deslocamento da cruz: a primeira, a vermelha das caravelas; a segunda, mais próxima à fé cristã que desembarca no Novo Mundo junto com os portugueses.

Outro aspecto importante é a diferença entre a descrição do mundo antes da chegada da cruz navegadora – como podemos ver nos excertos anteriores. Essa descrição se dá principalmente pela enumeração, pelo acúmulo de sintagmas nominais. Na primeira parte, encontramos sobretudo uma humanização do mundo, ainda que seja um mundo letárgico, com um ritmo todo particular:

<i>fleuves, indolents, errants</i>	rios, molengos, vadios
<i>troncs sylvestres</i>	troncos bravios
<i>prompts comme des flèches</i>	gestos espertos de frecha
<i>palmes paresseuses</i>	palmas dolentes

Podemos apontar, nos exemplos acima, algumas pequenas questões de tradução, como, por exemplo, a perda da relação entre os “troncos bravios” e os “rios molengos”. Em francês, guardou-se apenas o sentido de “pertencente à floresta”, “*troncs sylvestres*”, suavizando o efeito de humanização da paisagem. No segundo caso, relativo às palmas, mudou-se completamente a adjetivação: de dolorosas, magoadas, elas passaram a preguiçosas. Embora a tradução de Carvalho reforce a visão letárgica do território, carregando mais nas cores da atmosfera adormecida, perdem-se algumas nuances importantes que mostram a sua profundidade, a complexidade de tudo o que compõe esse espaço e como ele torna-se também um sujeito poético, com características e vontades particulares. Além disso, como ainda não há uma racionalização e, principalmente, uma polarização entre Bem e Mal, todas as possibilidades abrem-se como adjetivação aos elementos que compõem esse território.

No segundo momento, após a chegada portuguesa, com duas exceções, Carvalho opta por traduções mais literais, mantendo algumas questões mais delicadas de sonoridade, que veremos adiante:

<i>légendes pleines de lunes</i>	lendas cheias de luas
<i>danses guerrières</i>	danças guerreiras
<i>orgies monstrueuses</i>	orgias monstruosas
<i>enterrements nocturnes</i>	enterros noturnos
<i>chant analphabet des caïmans</i>	canto analfabeto dos jacarés



<i>eaux superstitieuses</i>	águas supersticiosas
<i>le cercle somnambule des feux</i>	fogos sonâmbulos de mitos
<i>rêves prophétiques</i>	sonhos profetas

As exceções à tradução mais literal, os dois últimos exemplos, relacionam-se com a estratégia de racionalização de certas relações, empregada eventualmente por Carvalho. No original, Almeida emprega dois substantivos para adjetivar o sintagma, o que confere uma espécie de personalidade, de humanização, tanto do fogo quanto do sonho. Já o tradutor prefere reorganizar os “fogos sonâmbulos” a partir da imagem ritual de um grupo de pessoas, insones, reunidas em torno de uma fogueira.

Outro aspecto importante, que distingue as duas partes do poema, é o uso predominante de um tempo verbal para separar os dois momentos. No início, tudo o que acontece nessa natureza letárgica, regida por um tempo que se manifesta de forma distinta do tempo dos homens, é marcado pelo pretérito imperfeito. Na sequência, o evento que muda o equilíbrio e a paisagem desse território se dá no pretérito perfeito: a chegada portuguesa. Segue-se uma série de ações fundacionais, que empregam também o pretérito perfeito e o gerúndio, movimentando a paisagem anterior. Esses usos são criteriosamente respeitados por Carvalho, que, na segunda parte, utiliza o *passé simple* – tempo de uso mais literário – para marcar a distância dessas ações no tempo e para realçar a literariedade do trecho. Trata-se de uma solução que veste muito bem os versos de Almeida.

Para além dessas questões, sintáticas e lexicais, que consolidam o ritmo do poema, há também um riquíssimo trabalho no âmbito sonoro, representado por uma série de aliterações, rimas internas e externas emparelhadas. Em um primeiro momento, chamam a atenção as aliterações em /l-/ e em /r/, sublinhadas abaixo, sobretudo na primeira parte, na qual a natureza ainda predomina:

<i>La croix navigatrice, qui était rouge, s'est teintée de vert à la lumière</i>	<i>A cruz navegadora, que era vermelha, tingiu-se de verde na luz</i>
<i>qui affluerait du fond des fleuves indolents, errants, où les troncs sylvestres étanchaient leur soif;</i>	<i>que vinha do fundo dos rios, molengos, vadios, onde os troncos bravios matavam a sede;</i>
<i>qui tombait des feuilles; qui montait des bulles du palais liquide de la sirène verte;</i>	<i>que caía das folhas; que subia das bolhas do palácio líquido de mãe-d'água verde;</i>
<i>qui couvrait de plumes les oiseaux; qui se balançait au gré des douces cadences des palmes paresseuses;</i>	<i>que emplumava as aves, que se balançavam nas cadências suaves das palmas dolentes;</i>
<i>qui vernissait le dos des serpents et le torse cuivré de ces gens,</i>	<i>que envernizava o dorso das cobras e o torço de cobre das gentes</i>
<i>de ces gentils, tatoués, coiffés de plumes, courbés comme des arcs</i>	<i>gentias, tatuadas, coroadas de penas, curvadas como arcos</i>
<i>et prompts comme des flèches.</i>	<i>com gestos espertos de flecha</i>

Na tradução, Carvalho consegue intensificar ainda mais o efeito do poema em português, graças a escolhas bem pensadas como “*affleurait du fond des fleuves*”. Nesse caso, encontramos, além

da preocupação com a sonoridade, outras estratégias empregadas pelo tradutor em outros momentos da antologia: o emprego de verbos mais específicos, “*affleurer*” no lugar de “vir” (ou a possibilidade “*venir*”, em francês), e de termos que dialoguem com ecos criados no poema – também o caso de “*affleurer*”, que guarda “*fleur*” em seu interior, fazendo ressoar ainda mais o âmbito natural desses versos.

O virtuosismo de Almeida prossegue criando ainda um sistema de rimas externas emparelhadas. No entanto, a tradução de Carvalho não se preocupa com essa dimensão, como podemos ver abaixo:

<i>Vera Cruz/lumière</i>	Vera Cruz/luz
<i>soif/verte</i>	sede/verde
<i>paresseuses/gens</i>	dolente/gentes
<i>arcs/navires/écartant</i>	arcos/barcos/largos
<i>fruits/occultes</i>	frutas/ocultas
<i>vert/hamac</i>	verde/rede
<i>choses/dalles</i>	coisas/loisas
<i>triangles/feux</i>	triângulos/sonâmbulos
<i>monstrueuses/supestiteuses</i>	monstruosas/supersticiosas

De modo geral, tanto a métrica quanto a rima, mesmo quando são pontos essenciais para o ritmo do poema, não são um aspecto privilegiado por Carvalho nas traduções da antologia. Isso não significa, no entanto, que ele não leve em consideração nenhum aspecto da dimensão sonora, como vimos com suas belas escolhas em relação ao tecido sonoro do poema.

### 5.5.2 “*Race*”/“*Raça*”

O próximo poema de Guilherme de Almeida, “*Raça*”, também apresenta uma organização muito específica e muito relacionada com a sintaxe. Como já comentamos, trata-se de um poema sem metrficação tradicional, com versos bárbaros, sendo um dos poucos casos em que Carvalho acrescenta um verso inteiro à sua tradução. Abaixo, reproduzimos o poema na íntegra, acompanhado de sua tradução:

<i>Nous. Blanc – vert – noir: candeurs – indolences – superstitions.</i>	Nós. Branco – verde – preto: simplicidades – indolências – superstições.
--	--

*La chambre d'hôtes et l'auberge – le hamac et la cigarette de maïs – le saint Benoît et les fantômes.*  
*Nous. Le clan terrien. L'ombre épaisse des manguiers projetée sur le sol; les bananiers qui se découpent nettement dans l'air;*  
*hamacs flasques accrochés aux varangues des fazendas, et l'accordéon qui raconte des légendes au clair de lune;*  
*de diligentes maîtresses de maison préparent le goûter – flan et cake de coco –; mâtis que l'on hisse à la Saint-Jean;*  
*la vache Stella, le chien Joli, la mule Sultane; et le bai, l'alezan,*  
*le pampa, le gris pommelé – ombrageux; et puis, dans la lumière limpide des matins salubres,*  
*émiettant du tabac, des chicaneurs qui s'entretiennent, bride au poing, d'attributions de parcelles et de servitudes;*  
*moissons à venir, joutes équestres, gelées, routes défoncées, rigueurs de l'hiver;*  
*et les chars à boeufs qui gémissent, et les moulins à eau qui toussent,*  
*et les bêches trébuchant sur les terrains défrichés;*  
*et la terre torride, la terre torrifiée, la terre grillée dans la fournaise crépusculaire des brûlis*  
*en vue d'une renaissance symétrique et verte des caféières en alexandrins*  
*alignés sur les têtes parnassiennes des collines peignées au peigne fin...*  
*Fazendas de tous les saints; litanies agricoles chantées par les roues des trolleys.*  
*Avec des surtouts au vent, des claquements de fouet, la pièce jetée aux gamins, et le grincement somnolent de mollassonnes barrières;*  
*troupeaux en débandade par les sentiers frayés dans les broussailles et les essarts jusqu'à un mont pelé...*  
*Alors, des ruines de torchis et de chaume, la ville d'une blancheur de chaux surgit telle un fantôme.*  
*Et là, dans les soirs couleur de crabe – bleu céleste, rose et vert marin – la procession.*  
*La procession! Race processionnelle. Saint Bon Jésus de Pirapora! Notre-Dame d'Aparecida !*  
*Des vendeuses ambulantes avec leurs plateaux, des vierges, des anges, des frères, des pèlerins, des promesses, des miracles, on monte et on descend les tertres de terre rouge des chemins de croix où une église à croupetons s'agenouille crucifiée entre deux réverbères;*  
*voleurs de baisers de brunes au teint cuivré au coin des rues, au travers des jalousies, sous les marquises des villas*  
*ornées d'azulejos et de boules de faïence, avec des joubarbes dans les jardins, des tonnelles de jasmins, des bigorneaux et des coquillages dans les cascates tristes qui chantent des romances dans les soirs brésiliens...*  
*Maisons de plaisance des faubourgs – vieilles demeures de pisé accroupies dans l'ombre délicieuse des grands vergers en fleurs,*

O quarto de hóspede e a poisada a rede e o cigarro de palha o São Benedito e as assombrações.  
 Nós. O clã fazendeiro. Sombra forte de mangueiras pelo chão; recorte nítido de bananeiras pelo ar;  
 redes bambas penduradas nas varandas das fazendas, com sanfonas contando lendas ao luar;  
 donas de casa prestimosas fazendo a merenda – quindins, bons-bocados –; altos mastros de São João;  
 e a vaca Estrela, o cão Joli, a égua Sultana; e o baio, o alazão,  
 o pampa, o tordilho – passarinheiros; e, na luz limpa das manhãs sadias,  
 demandistas picando fumo e discutindo, rédea em punho, servidões e divisões de sesmarias;  
 safras pendentes, cavalhadas, geadas, estradas estragadas, invernadas;  
 e os carros de boi gemendo, e os monjolos tossindo, e as enxadas tropeçando nas roças capinadas;  
 e a terra torrada, a terra torresmo, a terra estorricada no forno crepuscular das queimadas  
 para o renascimento simétrico e verde dos cafezais em alexandrinos  
 alinhados nas cabeças parnasianas das colinas penteadas com pentes finos...  
 Fazendas de todos os santos; ladainhas agrícolas cantadas pelas rodas dos trolleys.  
 com guarda-pós ao vento, estalos de relho, tostões aos moleques, ranger sonolento de porteiras moles;  
 e disparadas pelas picadas nos catingueiros e pelas capoeiras até o espigão...  
 E, das ruínas da velha tapera de taipa e sapé, a cidade que surge branca de cal como assombrão.  
 E aí, nas tardes pintadas de cor de baú – azul celeste, rosa e verde-mar –, a procissão.  
 A procissão! Raça processional. São Bom Jesus de Pirapora! Nossa Senhora Aparecida!  
 Quitadeiras com tabuleiros, virgens, anjos, irmãos, romeiros, promessas, milagres, subida e descida por calvários de terra vermelha onde a igreja acachapada se ajoelha crucificada entre dois lampiões;  
 ladrões de beijos nas esquinas das morenas de jambo entre rótulas sob os beirais dos casarões  
 de azulejos e bolas de louça, com sempre-vivas nos jardins, jasmins nos caramanchões,  
 caramujos e conchas nas cascatas tristes que cantam modinhas nos serões brasileiros...  
 Chácaras de arrabalde – solares de terra socada agachados na sombra gostosa dos grandes pomares em flor  
 e abrindo ao mormaço, atrás dos portões de ferro com galgos e leões de cimento, claraboias de vidro de cor...  
 Violões nos morros mulatos – maxixes políticos, tosses, pitos e pinga na luz dos candeeiros;  
 foguetes, cervejas eleitorais – o protesto indolente – e o sonho com palpites nas noites inquietas... (p. 726-728)

*et s'ouvrant sur la touffeur, derrière des portails en fer  
avec des lévriers et des lions en ciment, des lucarnes aux  
vitres colorées...*

*Guitares sur les mornes mulâtres – matchitches  
politiques, toux, pipes et boire la goutte à la lueur des  
chandeliers;*

*pétarades, bières électorales – l'indolente contestation  
– et le rêve tressaillant dans les nuits inquiètes... (p.  
727-729)*

Estruturalmente, o poema organiza-se em dísticos de versos longos, com rimas emparelhadas. A questão das rimas finais, assim como em “Vera Cruz”, não é levada em consideração por Carvalho. Em relação ao tema, “Raça” divide-se em duas partes: a primeira, entre os versos 1 e 17, a vida na fazenda, associada ao trabalho e à terra; a segunda, do verso 17 em diante, a vida na cidade, as obrigações da alma (os ritos religiosos) e os pequenos prazeres urbanos. O poema se desenha como um panorama da formação histórica, étnica e cultural brasileira sob a perspectiva do “nós”, que se anuncia no primeiro verso: não se trata de todo brasileiro, mas do “clã fazendeiro” – do senhor e da senhora. Os outros sujeitos da construção do país surgem como a mão de obra que cria, que planta, que move a terra, que vende quitutes. É somente no final do excerto, com os morros mulatos, que temos um Outro, ainda que visto de longe.

A partir dessa estrutura, que vai da vida rural à urbana, como um plano-sequência cinematográfico, como a própria história do país que se moderniza aos poucos, alimentando suas cidades com a população oriunda dos campos, o poema constrói seu ritmo a partir do acúmulo de imagens. O léxico, aqui, é um verdadeiro presente para o leitor que aprecia certas questões culturais ligeiramente pitorescas: a construção detalhada da casa grande; a vegetação do pomar e das plantações; os doces típicos; os animais e seus nomes clássicos; as atividades e acontecimentos da lavoura; a confusão sagrada da procissão; a arquitetura da casa urbana. Com exceção de “fazenda”, palavra de difícil tradução e que Carvalho manteve no original, e “maxixe”, que ganhou uma tradução fonética, “*matchitché*”, todo o resto foi traduzido de forma a aproximar o leitor desse espaço suficientemente desconhecido: o bom-bocado e o quindim tornaram-se “*flan et cake de coco*”, e a sanfona, “*accordéon*”, de sonoridade muito mais familiar no universo francês.

Tudo é descrito com precisão e organizado em uma sucessão de frases nominais, costuradas ora com a conjunção “e”, ora com a pontuação – travessão, vírgula e ponto e vírgula. Os verbos aparecem majoritariamente em forma nominal, no particípio em posição de adjetivo e no gerúndio – o que impõe um desafio à tradução de Carvalho, como podemos observar nos exemplos abaixo:

*l'accordéon qui raconte*

| sanfonas contando

*diligentes maîtresses de maison préparent*

| donas de casa prestimosas fazendo

<i>émiettant du tabac, des chicaniers s'entretiennent</i>	demandistas <i>picando</i> fumo e <i>discutindo</i>
<i>chars à bœuf qui gémissent</i>	carros de boi <i>gemendo</i>
<i>moulins à l'eau qui toussent</i>	monjolos <i>tossindo</i>
<i>bêches trébuchant</i>	enxadas <i>tropeçando</i>
<i>s'ouvrant sur la touffeur</i>	<i>abrindo</i> ao mormaço

Nesses casos, Carvalho opta por duas soluções distintas: emprega formas como “*émiettant*”, “*trébuchant*” e “*s'ouvrant*”, ou utiliza o presente que, em francês, também acomoda o sentido de ação em curso (ou de simultaneidade) do gerúndio em português. Observemos os versos em questão com mais atenção:

<i>émiettant du tabac, des chicaniers s'entretiennent, bride au poing, d'attributions de parcelles et de servitudes</i>	demandistas <i>picando</i> fumo e <i>discutindo</i> , rédea em punho, servidões e divisões de sesmarias
<i>et les chars à bœufs qui gémissent, et les moulins à eau qui toussent et les bêches trébuchant sur les terrains défrichés;</i>	e os carros de boi <i>gemendo</i> , e os monjolos <i>tossindo</i> , e as enxadas <i>tropeçando</i> nas roças capinadas
<i>Maisons de plaisance des faubourg – vieilles demeures de pisé accroupies dans l'ombre délicieuse des grands vergers en fleurs, s'ouvrant sur la touffeur, derrière des portails en fer avec des lévriers et des lions en ciment, des lucarnes aux vitres colorés</i>	Chácaras de arrabalde – solares de terra socada agachados na sombra gostosa dos grandes pomares em flor e <i>abrindo</i> ao mormaço, atrás dos portões de ferro com galgos e leões de cimento, claraboias de vidro de cor...”

Com exceção do primeiro exemplo, que emprega o gerúndio em francês, em que deve haver um sujeito para ambas ações, Carvalho emprega apenas o particípio presente. Esse aspecto é bastante importante, pois encontramos apenas dois verbos no presente, no original – “a cidade *surge*” (p. 726, v. 17) e “a igreja *se ajoelha*” (p. 728, v. 21) –, sendo que todo o resto do poema se apoia nessas ações repetidas continuamente, o que resulta em uma sensação de estaticidade; isto é, as ações quotidianas continuam sendo realizadas, mas o quadro geral permanece quase sempre o mesmo, com mudanças muito pequenas ou muito pontuais. Somados a esse uso do gerúndio e do particípio presente, Almeida emprega também outra forma nominal do verbo, o particípio passado, porém em posição de adjetivo verbal. Trata-se, também, de uma ocorrência predominante no poema, conforme podemos notar com os exemplos abaixo, sendo outro aspecto central para a composição do ritmo de “Raça”:

<i>hamacs flasques accrochés</i>	redes bambas <i>penduradas</i>
----------------------------------	--------------------------------

<i>routes défoncées</i>	estradas <i>estragadas</i>
<i>terrains défrichées</i>	roças <i>capinadas</i>
<i>terre torride</i>	terra <i>torrada</i>
<i>terre grillée</i>	terra <i>estorricada</i>
<i>alexandrins alignés</i>	alexandrinos <i>alinhados</i>
<i>collines peignées</i>	colinas <i>penteadas</i>
<i>litanies agricoles chantées</i>	ladainhas agrícolas <i>cantadas</i>
<i>soirs [...] couleur de crabe</i>	tardes <i>pintadas</i>
<i>église à croupetons s'agenouille crucifiée</i>	igreja <i>acachapada</i> se ajoelha <i>crucificada</i>
<i>vieilles demeures de pisé accroupies</i>	solares de terra <i>socada</i> <i>agachados</i>

Como podemos notar, o particípio é mais utilizado na tradução de Carvalho, inclusive como uma estratégia para resolver alguns versos do poema, o que pode ser observado abaixo, reforçando o efeito criado no original pela repetição de uma estrutura sintática recorrente no poema:

<i>l'ombre épaisse [...] projetée</i>	sombra forte pelo chão
<i>la pièce jetée aux gamins</i>	tostões aos moleques
<i>troupeaux en débandade par les sentiers frayés dans les broussailles et les essarts jusqu'à un mont pelé</i>	e disparadas pelas picadas nos catingueiros e pelas capoeiras até o espigão

Nos versos acima, Almeida não emprega o particípio, Carvalho opta por soluções com essa forma verbal, como uma espécie de compensação (cf. BRITTO, 2017) das soluções empregadas em outros versos nas quais não foi possível recuperar essa construção essencial do ritmo do poema no original.



### 5.5.3 “*Touffeur*” / “Mormaço”

Os outros poemas de Guilherme de Almeida presentes na antologia, “Mormaço” e “Cantiga de ninar”, pertencem ao volume *Meu* (1925). Em ambos os casos, Carvalho encontrou boas soluções para questões pontuais, como veremos na sequência:

TOUFFEUR	MORMAÇO
<p><i>Touffeur. Et les éventails des palmiers et les pankas des bananiers lentement éventent, en vain, sous la lumière à plomb. Tout semble plus vrai, plus humain : sans papillons bleus ni colombes lyriques.</i></p> <p><i>Seules les chenilles brûlantes glissent liquides presque sur l'herbe qui crépite comme un émail. Tandis qu'au loin un dernier romantique attardé – le métallique araponga – frappe de son bec de bronze le tambour de l'air.</i></p>	<p>Calor. E as ventarolas das palmeiras e os leques das bananeiras abanam devagar inutilmente na luz perpendicular. Todas as coisas são mais reais, são mais humanas : não há borboletas azuis nem rolas líricas.</p> <p>Apenas as taturanas escorrem quase líquidas na relva que estala como um esmalte. E longe uma última romântica – uma araponga metálica – bate o bico de bronze na atmosfera timpânica</p>

Embora “Mormaço” apresente, assim como “Vera Cruz” e “Raça”, uma tradução que coloca, em primeiro plano, a camada semântica do poema, o tradutor, a partir da poética de Almeida, faz uma série de escolhas lexicais interessantes – somadas a pequenos detalhes da sonoridade, que veremos na sequência. Elas reforçam a ideia do calor, colocando-a em contraste com o desejo da brisa, aspecto apenas sutilmente sugerido no original.

Em sua tradução, Carvalho constrói a atmosfera asfíxiada do verão com uma série de boas opções de léxico: “*touffeur*”, palavra de uso mais literário – no lugar da cotidiana “*chaleur*” – para designar o calor pesado, abafado, empregada no título e retomada no primeiro verso; “*lumière a plomb*”, que não retoma a ideia da força perpendicular, mas reforça o peso do calor, remetendo à expressão “*soleil de plomb*”; “*chenille brûlante*”, uma solução inesperada que, adjetivando esse animal e distinguindo-o da modesta lagarta, adiciona um outro elemento à ideia de calor, o verbo “*brûler*” (“queimar”, em português); a manutenção do ruído do fogo (“estalar”/“*crépiter*”) associado à grama. Soma-se, à sensação ardente construída pelo poema, o complemento da cor quente dos elementos metálicos: “*plomb*”, “*métallique*”, “*bronze*”.

Em cima dessa construção do mormaço, há uma segunda camada, da sugestão e do desejo do frescor. “*Éventail*”, a tradução mais evidente de “leque”, deslocada para o primeiro verso, introduz – o “*vent*” de “*éventail*” – a leve e insuficiente brisa que faz balançar, docemente, as folhas das árvores. O vento aparece novamente em um dos momentos mais bem realizados, condensando

elementos dos versos 3 e 4, criando uma interessante aliteração em /v/ e assonância em sons nasais – a repetição de /ã/ em “*lentement*” e “*éventent*” finalizada com o /ẽ/ de “*vain*”:

*lentement éventent, en vain,*

abanam devagar  
inutilmente [...]

Em outro verso, Carvalho reorganiza a sintaxe, aproximando os /l/ líquidos em “*glissent*” et “*liquides*”, o que reforça pela sonoridade o sentido do verso:

*glissent liquides presque*

escorrem quase líquidas

Em relação à construção geral do poema, assim como “Vera Cruz” e “Raça”, “Mormaço” também apresenta um trabalho rítmico apoiado em rimas finais, emparelhadas nos quatro primeiros versos, alternadas nos demais:

*palmiers/bananiers*

palmeiras/bananeiras

*vain/ humain*

devagar/perpendicular

*lyriques /romantiques*

humanas/taturanas

*frappe de/attardé*

líricas/líquidas

esmalte/bate

romântica/timpânica

Embora não reproduza o sistema de rimas do original, estratégia recorrente de sua antologia, Carvalho opta por reproduzir esse efeito onde é possível, construindo os pares de rima mencionados acima. Dentre eles, destacamos o último: “*frappe de /attardé*”. Trata-se de uma solução surpreendente encontrada pelo tradutor que, somada às outras escolhas detalhadas anteriormente, acomoda perfeitamente a poética virtuosística de Guilherme de Almeida, resultando em um poema *vivant*, de fato.

#### 5.5.4 “*Berceuse*”/ “Cantiga de ninar”

##### BERCEUSE

*Do, l'enfant do...*

*Fille verte, mon enfant,*

*[mon pays*

*Ce vent est un bras qui balance ton berceau.*

##### CANTIGA DE NINAR

Dorme.

Minha filha verde, minha criança,

[minha terra.

Este vento é um braço que balanço o berço.

Dors.  
*La nuit tire son rideau  
 de pâles brumes blanches.  
 Le brouhaha sourd  
 des grenouilles du marécage est ton berceau qui  
 grince.*  
 Dors.  
*Écoute les langues d'argent du fleuve qui pleurent  
 pleurent en racontant...*  
*... un conte de fées.*  
 Dors.  
*Ce clair de lune est l'aile de ton ange gardien :  
 un grand ange lyrique portant une croix  
 à cinq étoiles dans sa chevelure azurée.  
 Mon enfant sentimentale, demain...*  
 Dors.  
*... je mêlerai mon baiser à celui du soleil*  
 Dors.  
*Do... l'enfant do...*  
*... l'enfant dormira bientôt.*

Dorme.  
 A noite fecha o cortinado  
 de neblinas brancas.  
 O bruaá apagado  
 das rãs verdes do charco é o teu berço que range.  
 Dorme.  
 Ouve as línguas de prata do rio que plangem  
 que plangem contando...  
 Dorme.  
 ... uma história de fadas.  
 Dorme.  
 Este luar é a asa do teu anjo-da-guarda:  
 um grande anjo lírico que tem uma cruz  
 de cinco estrelas sobre os cabelos azuis.  
 Minha criança sentimental, amanhã...  
 Dorme.  
 ... eu te beijarei com o sol.  
 Dorme.  
 Nanã...

Na tradução acima, Carvalho mantém o tom terno e singelo do original com os vocativos do início e a construção quase onírica da cena que é desenhada à criança que é delicadamente embalada. Na tradução, mantêm-se as cores – o branco da neblina (“*les pâles brumes blanches*”), as línguas prateadas do rio (“*les langues d’argent du fleuve*”), os cabelos azuis (e a construção, de tom mais elevado “*chevelure azurée*”) e a sutileza sinestésica do bruaá apagado das rãs (“*brouhaha sourd des grenouilles*”) e do luar (“*clair de lune*”). Apesar da poética virtuosa de Almeida, Carvalho não carrega as cores do poema em sua tradução com opções muito mais literárias ou muito mais “nobres” que o original – com a única exceção da “*chelevure azurée*”, perfeitamente justificável ao ser associada à figura imponente do anjo da guarda. A simplicidade, nesse caso, é um traço determinante que é rigorosamente mantido pelo tradutor.

Outro ponto fundamental é o uso, em francês, de uma cantiga de ninar familiar ao público francófono – a sugestão, em português, do “*nanã*” no último verso. Ao iniciar e terminar a tradução com “*Do, l’enfant do/L’enfant dormira bientôt*”, Carvalho obtém o efeito de fazer ressoar mais fortemente, ao longo do poema, a musicalidade delicada da cantiga de ninar, sugerida, em português, no título e nos versos finais. Como comentamos anteriormente, a tradução de “*Evocação do Recife*” perdeu uma camada significativa com a tradução mais literal da cantiga infantil presente no poema. Nesse caso, o tradutor, ao adotar a estratégia de aproximar culturalmente esse elemento ao leitor, chega a um resultado mais potente.

## 5.6 RONALD DE CARVALHO

Assim como faz com Guilherme de Almeida e Ribeiro Couto, Castello (1999, p. 163) posiciona Ronald de Carvalho como um dos nomes do Modernismo que, no período entre 1922 e 1930, ainda estava comprometido com certos aspectos da tradição ou do academicismo (cf. CARPEAUX, 1941, p. 234). Apesar de ter publicado *Epigramas irônicos e sentimentais*, em 1922, sua primeira obra de influência modernista, de inspiração marcadamente whitmaniana, é *Toda a América* (1925). O volume, considerado por Martins (1973, p. 230) como o testamento literário do poeta, uma vez que ele morre em meados da década de 1930, é descrito por Castello como:

[...] verdadeiro poema de reconhecimento de uma identidade americana heterogênea: bela pela natureza; primitiva pelos aspectos selvagens; rústica como civilização e cultura mestiça assim limitada ao universo rural; progressista e dinâmica; industrial nos centros urbanos. (CASTELLO, 1999, p. 163).

Segundo Carpeaux, a crítica à poesia de Ronald de Carvalho ficou a cargo, majoritariamente, de seus colegas literatos. Carvalho (2006, p. 75), pesquisador do poeta, afirma que essa observação de Carpeaux continua válida e que esse poeta continua sendo associado ao modernismo quase sempre *en passant*, não tendo sido verdadeiramente acolhido nesse cânone literário (cf. CARVALHO, 2006, p. 75). Nesse sentido, é surpreendente e, talvez sintomático no que concerne ao gosto de Carvalho, encontrar oito poemas em uma antologia estrangeira, número mais significativo do que a seleção de poemas de uma das figuras incontornáveis do modernismo, como Mário de Andrade.

Em relação à temática, Carvalho afirma que o poeta nunca mergulhou profundamente nas questões urbanas, preferindo o refúgio dos “jardins de arrabalde”, construindo o seu nacionalismo a partir da paisagem, de um apreço bastante singular às flores e às frutas – perspectiva muito alinhada à do tradutor e antologista. Analisaremos a tradução de todos os poemas de Ronald de Carvalho da antologia, menos modernistas do que composições de outros poetas, tentando, justamente, detectar as estratégias mais alinhadas a essa poética nacionalista da paisagem e aquelas que já indicam maior familiaridade com os procedimentos modernistas.

### 5.6.1 “*Ce parfum*”/“Este perfume”

Os quatro primeiros poemas que investigaremos – “*Ce parfum*”, “*Monotonie du soir tropical*”, “*Clara d’Ellebeuse*” e “*Vento noturno*” – são exemplos bastante claros da sensibilidade do poeta (e também do tradutor) em relação aos temas da paisagem. Em “Este perfume”, o eu lírico parte

do olfato para efetuar um salto em direção ao passado, mobilizando também os outros sentidos em um exercício de rememoração – assim como as célebres *madeleines* de Proust. O ritmo ordena-se a partir do título, que se constitui como uma espécie de refrão ressoando ao longo de todo o poema, repetindo-se nos versos 1, 6, 12 e 16. Assim como em “Evocação do Recife”, as lembranças dificilmente são lineares, mas fragmentadas, recheadas de parênteses e de repetições que assombram as imagens do passado:

CE PARFUM...	ESTE PERFUME...
<i>Ce parfum de lys et de framboises renferme toute l'enfance!</i> ( <i>les ruisseaux murmurent où nous allions pieds nus, les mains avides cherchant des écrevisses couleur de limon, les papillons bleus volètent, les cigales strident, les bourdons bourdonnent!</i> )	Este perfume de lírios e framboesas é toda a infância! (murmuram os riachos em que entrávamos os pés descalços, as mãos ávidas em busca das lagostas cor de limo, voam as borboletas azuis, zinem as cigarras, zumbem os besouros!)
<i>Ce parfum...</i>	Este perfume...
( <i>Les bambousseraies gémissent, la trompe en corne des vachers rétentit, dans l'air l'odeur des mandarines et des camboucas se répand ; des chasseurs passent avec des chapelets d'oiseaux morts...</i> <i>Comme ils luisent d'envie tes yeux, tes yeux comme ils luisent à nouveau!</i> )	(Gemem os bambuais, soa a buzina dos tropeiros, espalha-se no ar o cheiro das tangerinas e dos cambucás; passam caçadores com enfiadas de passarinhos... Como brilham teus olhos de cobiça, teus olhos como brilham novamente!)
<i>Ce parfum...</i>	Este perfume...
( <i>tu ne joues plus désormais les menuets de Mozart... dis: qui attrape à présent les écrevisses couleur de limon, les papillons bleus ?...</i> )	(não tocas mais os minuets de Mozart... dize: quem apanha agora as lagostas cor de limo, quem apanha as borboletas azuis?...)
<i>Ce parfum de lys et de framboises...</i>	Este perfume de lírios e framboesas...

O primeiro verso apresenta o perfume do título; são “lírios e framboesas”, retomados literalmente por Carvalho. Para além dessa retomada fundamental, o tradutor observa atentamente outras questões importantes de ritmo: as repetições e o uso dos parênteses. Essa constatação pode parecer pouco produtiva, mas, como já vimos em traduções analisadas anteriormente, de Oswald de Andrade e de Manuel Bandeira, alguns poemas perdem nuances significativas quando o tradutor deixa de levar em consideração a importância das repetições e dos paralelismos subsequentes para a criação de determinados efeitos poéticos. Esse não é, definitivamente, o caso de “*Ce parfum*”.

Além disso, Carvalho modifica sensivelmente a sintaxe do poema, criando versos que apresentam sempre a estrutura sujeito-verbo-complemento:

<i>les ruisseaux murmurent</i> [visão / audição]	murmuram os riachos [audição / visão]
<i>les cigales strident</i> [visão / audição]	zinem as cigarras [audição / visão]
<i>les bourdons bourdonnent</i> [visão / audição]	zumbem os besouros [audição / visão]
<i>les bambouseraies gémissent</i> [visão / audição]	gemem os bambuais [audição / visão]
<i>la trompe en corne rétentit</i> [visão / audição]	soa a buzina [audição / visão]

Essa ligeira mudança reorganiza a hierarquia dos sentidos mobilizados na rememoração do quadro evocado a partir do perfume de lírios e de framboesas. Enquanto no original o olfato acompanha, primeiramente, a audição e toda a musicalidade inesperada que se extrai dessa lembrança primaveril, a tradução encanta-se sobretudo com o aspecto visual, com a presença, a forma e as cores de tudo o que compõe a paisagem. No entanto, no centro do poema, quando o eu lírico chega na camada mais querida da sua lembrança – os olhos dessa companhia da infância –, o tradutor acompanha o ritmo do original, em uma reformulação quase retórica.

<i>Comme ils luisent d'envie tes yeux</i> <i>tes yeux comme ils luisent à nouveau !)</i>	Como brilham teus olhos de cobiça teus olhos como brilham novamente!)
---	--

Com duas exceções, Carvalho também não faz grandes modificações no campo lexical. A primeira delas ocorre no primeiro verso e alinha-se a uma estratégia mais geral empregada amplamente pelo tradutor: o uso de verbos mais “específicos” que no original, sobretudo quando encontramos verbos “ser”, “ter”, “estar”. Enquanto, em português, o perfume de lírios e de framboesa “é toda a infância”, presentificando e especificando o passado graças ao uso do verbo “ser”, a tradução traz o verbo “*renfermer*”. Nesse caso específico, sublinha-se uma certa noção de fechamento, de posse de um conteúdo, sendo o perfume do título uma espécie de chave capaz de abrir a caixa empoeirada das lembranças infantis. Além disso, Carvalho troca também o besouro do verso 5 pelo “*bourdon*” (zangão, em francês). Aqui, a aliteração em /z/ do original transforma-se em imagem a partir do uso da palavra “*bourdon*” – a imagem (visual e do significado) precedendo a sonoridade. Essa modificação acompanha ainda um jogo de palavras com o verbo “*bourdonner*”, contribuindo para a sonoridade alegre do verso, marcada pela aliteração das consoantes oclusivas /p/, /b/, /t/, /d/ e /g/ e das líquidas (/l/) na tradução – como podemos observar abaixo:

<i>les papillons bleus volètent, les cigales strident, les bourdons bourdonnent!)</i>	voam as borboletas azuis, zinem as cigarras, zumbem os besouros!)
---	---



A questão das repetições, central nesse poema, também ocorre em “Monotonia da tarde tropical”. Enquanto, em “Este perfume”, a reiteração funciona a favor do processo de lembrança, nesse a repetição, acompanhada de uma pequena variação lexical, constrói a noção de monotonia presente no título.

#### 5.6.2 “*Monotonie du soir tropical*”/“Monotonia da tarde tropical”

Como já comentamos, Ronald de Carvalho tematiza frequentemente, em sua obra, o caráter nacional da paisagem, sobretudo a natureza já domesticada (cf. HOLANDA, 1996, p. 279), seja evocando toda a sorte de elemento natural, seja empregando reiteradamente as palavras “trópicos” e “tropical”. Curiosamente, no poema abaixo, não encontramos nenhum elemento estereotipicamente tropical. Sem a adjetivação do título, a cena em si não apresenta nenhuma espécie de especificidade tropical – diferentemente de outros poemas já analisados:

##### MONOTONIE DU SOIR TROPICAL

*Dans les jardins du faubourg les tournesols dorés  
ouvrent leurs lourds calices au couchant.*

*Dans les jardins solitaires la pénombre descend  
doucement,  
la pénombre descend sur la paix des jardins.*

*Douceur du crépuscule,  
douceur des montagnes et des arbres silencieux  
au crépuscule...*

*Un âcre parfum d'herbes brûlées roule dans l'air  
moite,  
un parfum voluptueux de chair et de fruits acides.*

*Et au-dessus des jardins du faubourg  
paraît, toute tremblante,  
la première étoile.*

##### MONOTONIA DA TARDE TROPICAL

Nos jardins do arrabalde os girassóis dourados  
abrem os cálices pesados para o poente.  
Nos jardins solitários desce a penumbra suavemente,  
desce a penumbra nos jardins calados.

Doçura do crepúsculo,  
doçura das montanhas e das árvores silenciosas  
no crepúsculo...

Rola no ar morno um perfume acre de ervas queimadas,  
um perfume voluptuoso de carne e de frutas ácidas.

Sobre os jardins do arrabalde,  
surge trêmula, trêmula,  
a primeira estrela.

O poema de Ronald de Carvalho constrói-se a partir da experiência do eu lírico desse momento de tranquila monotonia. O olhar do observador se desloca da agradável cena em que se encontra para acompanhar a principal movimentação que acontece: o cair da noite. Os olhos gradativamente acompanham: o jardim e suas flores; a percepção da penumbra e sensação ligeiramente desagradável de lusco-fusco no fim do dia; as árvores e as montanhas, ao fundo; o ar que carrega perfumes sugestivos; a visão da primeira estrela. Apesar de não apresentar explicitamente o observador, é ele quem conduz o olhar, que vai do plano concreto dos pequenos elementos do jardim

à materialidade intangível do céu e das estrelas. Embora descreva a paisagem, o poema explora mais a experiência de quem observa do que suspeitávamos.

A construção da monotonia presente no título se dá, progressivamente, com as repetições e os paralelismos que se criam entre os versos, que podemos ver, abaixo, destacados em negrito:

MONOTONIE DU SOIR TROPICAL	MONOTONIA DA TARDE TROPICAL
<p><i>Dans les jardins du faubourg les tournesols dorés ouvrent leurs lourds calices au couchant.</i></p> <p><i>Dans les jardins solitaires la pénombre descend doucement,</i></p> <p><i>la pénombre descend sur la paix des jardins.</i></p> <p><i>Douceur du crépuscule,</i></p> <p><i>douceur des montagnes et des arbres silencieux au crépuscule...</i></p> <p><i>Un âcre parfum d'herbes brûlées roule dans l'air moite,</i></p> <p><i>un parfum voluptueux de chair et de fruits acides.</i></p> <p><i>Et au-dessus des jardins du faubourg paraît, toute tremblante,</i></p> <p><i>la première étoile.</i></p>	<p><b>Nos jardins do arrabalde</b> os girassóis dourados abrem os cálices pesados para o poente.</p> <p><b>Nos jardins solitários desce a penumbra</b> suavemente, <b>desce a penumbra nos jardins</b> calados.</p> <p><b>Doçura do crepúsculo,</b></p> <p><b>doçura</b> das montanhas e das árvores silenciosas no <b>crepúsculo</b>...</p> <p>Rola no ar morno um <b>perfume</b> acre de ervas queimadas, um <b>perfume</b> voluptuoso de carne e de frutas ácidas.</p> <p>Sobre <b>os jardins do arrabalde,</b></p> <p>surge <b>trêmula, trêmula,</b></p> <p>a primeira estrela.</p>

Repetem-se, e a tradução acompanha, três vezes “nos jardins do arrabalde”/ “*dans le jardin du faubourg*” e duas vezes as seguintes palavras: “doçura”/ “*douceur*”, “a penumbra desce”/ “*la pénombre descend*”, “crepúsculo”/ “*crépuscule*” e “perfume”/ “*parfum*”. Além das repetições, o campo semântico geral do poema cria outros paralelismos com as imagens principais do texto: o pôr do sol (“crepúsculo”/ “*crépuscule*” e “poente”/ “*couchant*”), a tranquilidade (“solitários”/ “*solitaires*”, “calados”/ “*dans la paix*”, “silenciosas”/ “*silencieux*”, associados ao jardim e às árvores) e o perfume (“acre”/ “*âcre*”, “ácidas”/ “*acides*”). Carvalho mantém os dois procedimentos, a repetição e os paralelismos, resultando em uma tradução bastante competente.

Além disso, o poema é marcado por outras experiências sensoriais: a cor dourada do sol poente derrama-se por todos os versos (além do crepúsculo e do poente, “os girassóis dourados”/ “*les tournesols dorés*” colore a tarde); o silêncio quase absoluto; o toque na pele do ar morno; a sugestão olfativa ligeiramente sensual dos últimos versos. Há a monotonia da paisagem silenciosa, mas há também o anúncio de *l’ivresse des sens*.

Para criar essa monotonia sedutora, os poucos verbos (“descer”, “rolar”) e o único advérbio (“suavemente”) empregados no original são fundamentais. Diferentemente de outros poemas em que Carvalho optou por verbos mais específicos, mais literários, aqui ele mantém uma tradução bastante literal: “*doucement*”, “*descendre*”, “*rouler*” no lugar de “*embaumer*”, por exemplo. Nesse último caso, ele cria uma tradução surpreendentemente simples, inesperada em língua francesa.

No âmbito sonoro, o tradutor cria também alguns efeitos interessantes, como a manutenção da rima entre os versos 2 e 3 (“*couchant*”/“*doucement*”) e a aliteração do penúltimo verso:

*paraît, toute tremblante,  
la première étoile.*

surge trêmula, trêmula,  
a primeira estrela.

Nesse caso, embora não mantenha a repetição de “trêmula”, que, no original, cria um belo efeito sonoro (trêmula-trêmula-primeira-estrela) que se aproxima do resultado visual do brilho de uma estrela, o tradutor consegue realizar uma aliteração com as oclusivas /t/ e /p/.

### 5.6.3 “*Vent nocturne*”/ “Vento noturno”

“Monotonia da tarde tropical” e “Vento noturno” compõem o mesmo volume de Ronald de Carvalho. No entanto, sob o efeito antológico do arranjo proposto por seu tradutor, “Vento noturno” parece a continuação natural da agradável cena do poema anterior:

#### VENT NOCTURNE

*Volupté du vent nocturne  
du vent venu des montagnes et des vagues  
du vent qui répand dans l'air l'odeur des résines  
des effluves de marée et de la forêt vierge  
des mangues mûres, des magnolias et des oranges  
des muguets et des plages humides.*

*Volupté du vent nocturne dans les nuits tropicales,  
lorsque les étoiles luisent d'un éclat fixe, dur;  
et qu'une haleine chaude, étouffante, monte de la terre*

*tandis que le feuillage rappelle l'acier poli.  
Volupté du vent tiède de l'été,  
chargé d'odeurs excitantes,  
comme le corps d'une jeune adolescente,  
d'une femme qui guette l'instant d'aimer...*

*Volupté du vent nocturne dans mon pays natal !*

#### VENTO NOTURNO

Volúpia do vento noturno,  
do vento que vem das montanhas e ondas,  
do vento que espalha no espaço o cheiro das resinas,  
a exalação da maresia e do mato virgem,  
das mangas maduras, das magnólias e das laranjas,  
dos lírios do brejo e das praias úmidas.

Volúpia do vento noturno nas noites tropicais,  
quando o brilho das estrelas é fixo, duro,  
quando sobe da terra um hálito quente, abafado,

e a folhagem lustrosa lembra o aço polido.  
Volúpia do vento morno do verão,  
carregado de odores excitantes,  
como um corpo de mulher adolescente,  
de mulher que espera o momento do amor...

Volúpia do vento noturno em minha terra natal!

Embora ocorra um ligeiro deslocamento de cenário – não mais o jardim de arrabalde, mas algum lugar próximo da praia –, tematicamente, o poema amplia sugestão erótica, a *ivresse des sens* sutilmente sugerida em “Monotonia da tarde tropical”. O perfume voluptuoso chega ao outro poema: não mais somente o perfume de ervas queimadas, de frutas ácidas e de corpos, mas de elementos mais tipicamente tropicais, como a manga. O eu lírico, antes tomado pela tranquilidade, agora derrama sua sensualidade na paisagem; é a própria natureza quem convida, quem instiga as urgências do desejo.

No campo da sonoridade, esse é um dos melhores exemplos da competência do trabalho do Carvalho tradutor quando o ritmo se constrói a partir de outras questões para além da métrica fixa.

VENT NOCTURNE	VENTO NOTURNO
<i>Volupté du vent nocturne du vent venu des montagnes et des vagues du vent qui répand dans l'air l'odeur des résines des effluves de marée et de la forêt vierge des mangues mûres, des magnolias et des oranges des muguets et des plages humides.</i>	Volúpia do vento noturno, do vento que vem das montanhas e ondas, do vento que espalha no espaço o cheiro das resinas, a exalação da maresia e do mato virgem, das mangas maduras, das magnólias e das laranjas, dos lírios do brejo e das praias úmidas.
<i>Volupté du vent nocturne dans les nuits tropicales, lorsque les étoiles luisent d'un éclat fixe, dur; et qu'une haleine chaude, étouffante, monte de la terre</i>	Volúpia do vento noturno nas noites tropicais, quando o brilho das estrelas é fixo, duro, quando sobe da terra um hálito quente, abafado,
<i>tandis que le feuillage rappelle l'acier poli. Volupté du vent tiède de l'été, chargé d'odeurs excitantes, comme le corps d'une jeune adolescente, d'une femme qui guette l'instant d'aimer...</i>	e a folhagem lustrosa lembra o aço polido. Volúpia do vento morno do verão, carregado de odores excitantes, como um corpo de mulher adolescente, de mulher que espera o momento do amor...
<i>Volupté du vent nocturne dans mon pays natal !</i>	Volúpia do vento noturno em minha terra natal!

Como podemos ver acima, o tecido sonoro em francês é coalhado de aliterações em consoantes fricativas (/f/, /v/, /s/, /z/) e em plosivas (/p/, /t/, /k/, /t/). É o vento que sopra, constante, e uma marcação no ritmo, cada vez mais rápida, cada vez mais urgente: o vento que sopra e o fôlego que falta. Nesse caso específico, os acréscimos de artigos, comuns no francês em razão de uma diferença estrutural, não comprometem o resultado final, contribuindo para a criação do ritmo particular desse poema – diferentemente, por exemplo, de “Profondément”, em que o acréscimo não funcionou de forma tão eficiente.

Outra questão tradutória importante, em “Vento noturno”, se desenvolve em torno da gradação expressiva da excitação da voz lírica que culmina na provável revelação dos corpos femininos dos últimos versos. Enquanto Ronald de Carvalho emprega “mulher adolescente” e “mulher”, o tradutor opta por “jeune adolescente” e “femme”, destacando a diferença entre esses momentos e esses corpos. Além disso, ao empregar o verbo “guetter”, que guarda um sentido mais furtivo, mais ansioso, talvez, do que o seu “attendre”, por exemplo, Carvalho parece reforçar a volúpia do poema. No entanto, como pesquisadora e tradutora, pessoalmente, acredito que poderia haver uma intervenção nesse verso: “jeune femme” seria uma opção tão sonora – duas fricativas – quanto “jeune adolescente”, além de contribuir para a retomada no penúltimo verso, em que Ronald de Carvalho utiliza novamente a palavra “mulher”. Nesse caso, a tradução pode atualizar esse aspecto,

assim como o trabalho, por exemplo, de tradutoras como Emily Wilson<sup>171</sup>, que recupera questões de gênero, quase sempre fora do campo de visão para os clássicos da Antiguidade. No caso da tradução de Carvalho, essa outra opção, talvez mais politicamente correta, poderia ajudar a atenuar a sexualização banal e excessiva dos corpos das mulheres que aparece no poema.

#### 5.6.4 “Clara d’Ellebeuse”

O poema “Clara d’Ellebeuse”, também presente em *Epigramas irônicos e sentimentais*, apresenta alguns elementos e procedimentos já tratados nas traduções anteriores:

CLARA D’ELLEBEUSE	CLARA D’ELLEBEUSE
<i>En te voyant ainsi, sous ton chapeau de paille enrubanné de cerises, l’arrosoir à la main, les manches relevées, pleine de grâce et de soleil dans le verger tropical;</i>	Vendo-te, assim, sob o chapéu de palha enfeitado de cerejas, o regador na mão, as mangas arregaçadas, toda cheia de graça e de sol no pomar tropical;
<i>en te voyant ainsi, entre les arbres chargés de fruits colorés, arrosant les roses de la roseraie, je me suis souvenu de ta soeur Clara d’Ellebeuse, fille du pays de Francis Jammes;</i>	Vendo-te assim, entre árvores carregadas de frutas coloridas, regando as rosas do rosal, lembrei- me da tua irmã Clara d’Ellebeuse, filha do país de Francis Jammes;
<i>je me suis souvenu de Clara d’Ellebeuse, de sa peau de pomme mûre, de son chapeau de paille enrubanné de cerises, de son petit arrosoir; des roses rouges d’Orthez et des petits ânes à poil long du pays de Francis Jammes.</i>	Lembrei-me de Clara d’Ellebeuse, da sua pele de maçã madura, do seu chapéu de palha enfeitado de cerejas, do seu pequeno regador, das rosas vermelhas Orthez e dos burrinhos peludos do país de Francis Jammes.

Novamente, estamos diante de uma cena agradável e de um momento de rememoração. O pomar tropical, imagem que retorna novamente às páginas da antologia, é construído a partir da beleza das árvores carregadas de frutos e das roseiras em flor. As duas imagens femininas, na singeleza do ato de regar as plantas, incorporam elementos da beleza desse cenário: as cerejas do chapéu e a pele aveludada de Clara d’Ellebeuse.

No poema, porém, a novidade é que se trata não da lembrança de um momento vivido, mas de uma personagem literária. A Clara do título é a protagonista do romance *Clara d’Ellebeuse ou l’histoire d’une ancienne jeune fille* (1899), de Francis Jammes, que passou a maior parte de sua vida na cidade de Orthez, no sul da França – ambas as informações se encontram, como vimos,

<sup>171</sup> Emily Wilson é professora da Universidade da Pensilvânia e tradutora da *Odisseia* – embora não seja primeira mulher a traduzi-la, como adora chamar a atenção, incorretamente, a imprensa especializada. Em seus projetos de tradução, ela procura levar em consideração questões importantes de gênero que, de forma pouquíssimo surpreende, foram minimizadas, descartadas ou, simplesmente, ignoradas.

nominalmente no poema. A menção a esse autor faz um aceno ao sempre efervescente diálogo literário que se estabeleceu entre o Brasil e a França, além de criar um paralelo com a obra de Jammes, um poeta pouquíssimo lido atualmente. Sua obra, de delicada sensualidade, transforma-se em uma poesia de caráter “pio”, a partir da conversão do poeta ao catolicismo, em 1905. No entanto, sua forma de lidar com certas questões do corpo e da lembrança foram marcantes para nomes importantes da literatura francesa, como, por exemplo, Marcel Proust, Paul Claudel e François Mauriac.

Assim como os poemas anteriores de Ronald de Carvalho, “Clara d’Ellebeuse” não apresenta um metro fixo, construindo-se através de um procedimento fotográfico de observação, de fixação e de reminiscência: a observação reiterada do eu lírico (“Vendo-te assim”, que aparece duas vezes, nos versos 1 e 4, repetição mantida por Carvalho com “*En te voyant ainsi*”) e o efeito da lembrança, não da mesma figura em outra situação, mas de um eco literário possível – “Lembrei-de da tua irmã”, no verso 5, e “Lembrei-me de Clara d’Ellebeuse”, no verso 6; repetição também mantida por Carvalho com “*Je me suis souvenu [...]*”. Com a lembrança, as imagens se sobrepõem e o cenário transforma-se ligeiramente: permanecem as jovens, aproximadas pelo eu lírico, e as rosas; surge o burrinho peludo, elemento específico à lembrança literária.

No original, parte-se de uma visão próxima, familiar, para recuperar uma lembrança distante (geográfica, temporal e materialmente, pois é uma lembrança literária). Na tradução, a língua francesa funciona como um lembrete que aproxima as duas imagens mais distanciadas no poema original. Contudo, ainda se mantém a distância temporal e material, pois trata-se de um autor pouco lido. É uma tradução, a criação de um Outro na língua estrangeira, mas é também a retomada de algo familiar que se perdeu ao longo do tempo. Nesse caso, a tradução também pode agir, graças à citação do poema original, como resgate ou, de forma menos pessimista, como lembrete a respeito de autores do próprio sistema literário francês que foram perdendo leitores ao longo do tempo.

#### 5.6.5 “Interior”/“Scène d’intérieur”

Como já comentamos anteriormente, Ronald de Carvalho retoma, reiteradamente, as palavras “trópicos” e “tropical” em seu livro, além de compor cenas que transportam o leitor para lugares idílicos, como o jardim d’arrabalde, a beira da praia, o pomar. Em “Interior”/“*Scène d’intérieur*”, encontramos o contraste entre o espaço externo e o espaço de criação interior (“simples e modesto”/“*simple et modeste*”) do poeta – ele próprio uma criação dos trópicos procurando uma voz que se harmonize com tudo o que a natureza oferece:



## SCÈNE D'INTÉRIEUR

*Poète des tropiques, ta salle à manger est simple et modeste comme un verger tranquille;*

*dans l'aquarium transparent, rempli d'une eau trouble, nagent des poissons rouges, roses et dorés;*

*par les persiennes vertes filtre une poussière lumineuse, une poussière de soleil, tremblante et silencieuse,*

*une poussière de lumière qui augmente la solitude.*

*Ouvre ta fenêtre à deux battants. Dehors, sous un grand ciel d'été  
tous les arbres chantent! Chaque feuille  
est un oiseau, une cigale, chaque feuille est un son...*

*L'air des maisons de plaisance embaume  
l'herbe à mélasse,  
l'herbe foulée, la vanille, la chaleur étouffante des forêts...*

*Poète des tropiques,  
verse-moi donc un peu d'eau dans ton verre coloré.  
(Qu'il est beau le paysage à travers le cristal d'un verre d'eau!)*

## INTERIOR

Poeta dos trópicos, tua sala de jantar  
é simples e modesta como um tranquilo pomar;

no aquário transparente, cheio de água limosa, nadam  
peixes vermelhos, dourados e cor-de-rosa;

entra pelas verdes venezianas uma poeira luminosa,  
uma poeira de sol, trêmula e silenciosa,

uma poeira de luz que aumenta a solidão.

Abre a tua janela de par em par. Lá fora, sob o céu de  
verão,  
todas as árvores estão cantando! Cada folha é um  
pássaro, cada folha é uma cigarra, cada folha é um  
som...

O ar das chácaras cheira a capim melado,  
a ervas pisadas, a baunilha, a mato quente e abafado.

Poeta dos trópicos,  
dá-me no teu copo de vidro colorido um gole d'água.  
(Como é linda a paisagem no cristal de um copo d'água!)

Nesse cenário interno, tudo é mais controlado, até mesmo a presença pontual da natureza: a exuberância dos peixes tropicais é contida em um aquário, uma pincelada de cores quentes na sala simples e modesta; a luminosidade quase opressiva do verão é filtrada pela vidraça e pela persiana. Fundamentalmente, esse poema invoca a própria poética de Ronald de Carvalho. Parece-nos, sem sombra de dúvida, um convite para que o poeta deixe, ainda que temporariamente, esse espaço de controle que, poeticamente, pode ser, por exemplo, a métrica ou mesmo o tratamento comedido dos temas. Assim, ele se torna permeável, suscetível à beleza do mundo que existe para além dessa esfera de controle. O espaço externo, riquíssimo de estímulos, não deixa também de ser uma natureza domesticada. Não é a mata fechada, a floresta imprevisível, o mar bravio, mas uma chácara aprazível, onde encontramos ramos de capim melado, orquídeas que cheiram à baunilha, pássaros e cigarras.

Em relação à forma, Mário de Andrade, em seu ensaio *A escrava que não é Isaura* (1980, p. 229), afirma que o poema de Ronald de Carvalho faz uso de uma rima livre, variada, imprevista, irregular, que ocorre, na maior parte das vezes, no interior do verso. Além disso, a organização do poema, de suas estrofes e de suas rimas é essencial para a construção do efeito de regularidade e de irregularidade, de controle e de espontaneidade. No ambiente interno, o eu lírico encontra a ordem esperada das coisas do mundo; nesses casos, os dísticos sempre com rimas finais, mesmo quando o poema procura racionalizar, encontrar familiaridade naquilo que vem de fora:

<i>trouble/dorés</i>	limosa/cor-de-rosa (v. 3-4)
<i>lumineuse/silencieuse</i>	luminosa/silenciosa (v. 5-6)
<i>solitude/été</i>	solidão/verão (v. 7-8)
<i>melasse/forêts</i>	melado/abafado (v. 11-12)

Essa regularidade estende-se até o verso 9, um verso isolado no meio do poema que representa, formal e tematicamente, a solidão. O remédio para essa sensação, a ser servido acompanhado do copo d'água, de vidro colorido, é o voltar-se para fora, para o Outro representado pela natureza e por seus estímulos sensoriais. Deve-se deixar-se invadir pela luz e pela música criada livremente, como o próprio poeta aconselha no poema “Teoria”. O segundo terceto, com o imperativo “Abre a tua janela”, marca justamente essa transição para um ritmo menos controlado, embora ainda regular. O tradutor mantém as estrofes, mas o efeito em francês dilui-se um pouco em razão da ausência das rimas, mantidas apenas pontualmente na língua estrangeira. Carvalho, porém, mantém o tom urgente desses versos, com o uso do imperativo e dos pontos de exclamação, que nos poemas de Mário de Andrade serão, de tempos em tempos, suprimidos.

Nos versos 9 e 10, momento crítico do poema que apresenta uma sonoridade muito interessante em português a tradução mais literal e ligeiramente racionalizante, ao suprimir uma das repetições, perde um pouco da cadência, do ritmo regular do verso. Além do ritmo, essa retomada de “cada folha” funciona também como reforço argumentativo para que o eu lírico permita-se ser atravessado pela beleza externa. Há ritmo em todas as coisas, pequeninas e cotidianas, no canto dos pássaros e das cigarras, à condição de termos os ouvidos atentos para reconhecer cada cadência:

<i>Cha/que/feuille/es/t u/n oi/seau,</i>	[7 sílabas]	<i>Ca/da/fo/lha/é/um/pá/ssaro,</i>	[7 sílabas]
<i>u/ne/ci/gale,</i>	[4 sílabas]	<i>ca/da/fo/lha/é/uma/ci/gar/ra,</i>	[7 sílabas]
<i>cha/que/feuille/es/t un/son...</i>	[5 sílabas]	<i>ca/da/fo/lha/é/um/som...</i>	[7 sílabas]

Essa estrutura regular é perdida com as escolhas de Carvalho. Ainda sob inspiração dos resultados da crítica positiva sugerida por Berman, a regularidade do ritmo poderia ser recuperada com a manutenção das repetições – estratégia empregada pelo tradutor francês em outros momentos, como apontamos em análises anteriores – e uma substituição no verso 10, como podemos ver abaixo, em negrito:

<i>Ouvre ta fenêtre à deux battants. Dehors, sous un grand ciel d'été</i>	Abre a tua janela de par em par. Lá fora, sob o céu de verão,
<i>tous les arbres chantent! Chaque feuille</i>	todas as árvores estão cantando! Cada folha é um
<i>est un oiseau, <b>chaque feuille est une</b> cigale, chaque</i>	pássaro, cada folha é uma cigarra, cada folha é um
<i>feuille est <b>une chanson</b>...</i>	som...

A tradução de “som” por “*chanson*” permite a criação de um eco com o canto dos pássaros e das cigarras, guardando ainda, dentro de si, a palavra “*son*”. Há, também, ganho de sonoridade com a aliteração da fricativa.

Podemos, ainda, tratar de outra questão pontual nesse poema, mas que revela uma estratégia bastante utilizada quando se traduz para o francês: o acréscimo de conectivos:

<i>verse-moi donc un peu d'eau dans ton verre coloré. (Qu'il est beau le paysage à travers le cristal d'un verre d'eau!)</i>	dá-me no teu copo de vidro colorido um gole d'água. (Como é linda a paisagem no cristal de um copo d'água!)
--	--

Nesse verso, Carvalho acrescenta um “*donc*”, cujo tom destoa do restante do poema. Além disso, ele também opera uma alteração na sintaxe, deslocando o copo de vidro colorido, le “*verre coloré*”, para o final do verso. Nesse caso, parece-nos que o copo, na posição do original, é um elemento significativo que cria um paralelismo com o verso seguinte. Ademais, mais importante do que é servido no recipiente, é a sua função de filtro estetizante que parte da expressão do eu lírico; trata-se, afinal, do copo de vidro colorido do poeta, seu filtro de mediação com o mundo. O vidro colorido afeta, sem sombra de dúvida, o resultado daquilo que o atravessa. Podemos imaginar que, no fundo, trata-se da antiga questão da forma e do fundo da poesia. Enquanto no poema em português a forma precede o conteúdo, na tradução de Carvalho essa relação se inverte. Esse procedimento é, aliás, muito revelador da própria relação do tradutor com o seu modo de pensar e executar o trabalho com boa parte dos poemas da antologia. Ao prender-se excessivamente à camada semântica dos poemas, como já vimos anteriormente e destacaremos nas próximas seções, principalmente em relação à tradução da produção marioandradina, ele deixa de lado algumas questões formais. São aspectos rítmicos relacionados a alguma metrficação tradicional ou esquema de rimas mais regular que poderiam gerar um resultado mais interessante em língua francesa, para a confecção de flores não apenas vivas, mas férteis, que pudessem contribuir, de alguma forma, com a produção poética francófona contemporânea.

#### 5.6.6 “*Nocturne des Antilles*”/“Noturno das Antilhas”

Essa composição de caráter quase épico é, segundo Perrone, “uma espécie de épicalírica [*sic*], uma sequência geo-cultural organizada pelo olhar do(s) falante(s) através do tempo-espaço” (PERRONE, 2013, p. 77). O poeta desenvolve um projeto de pesquisa poética e uma base comum para a construção da identidade transamericana, concentrada principalmente em aspectos da cultura

popular, do folclore e da mitologia indígena, temática recorrente no Modernismo, principalmente em obras como *Martim Cererê*, de Cassiano Ricardo, e *Cobra Norato*, de Raul Bopp:

NOCTURNE DES ANTILLES	NOTURNO DAS ANTILHAS
<i>Ce nocturne des Antilles paisible et moite, fait de feuillages et d'eaux marines ce nocturne ingénu de la mer des Caraïbes, fait de coraux et de sargasses, emplit mon coeur de mélodies navales.</i>	Este noturno das Antilhas quieto, morno, feito de folhagens e águas marinhas, este noturno ingênuo do mar dos Caraíbas, feito de corais e sargaços, enche-me todo de melodias navais.
<i>J'éprouve ici, en cet instant, la quiétude de toutes ces herbes atlantiques.</i>	Eu vivo aqui, nesta hora, a tranquilidade de todas essas ervas atlânticas.
<i>Et ce vent sylvestre qui caresse mes cheveux, ce clapotis de vague qui se brise à mon oreille, cette humidité saline sur le pont du navire désert, tout cela est primitif comme une Découverte...</i>	E esse vento silvestre que passa pelos meus cabelos, e esse gorgolejo de onda que se parte nos meus ouvidos, e essa umidade salina do deck vazio, tudo isso é primitivo como um descobrimento...
<i>La terre proche. Le parfum des forêts.</i>	A terra próxima. Olor de mata.
<i>Silence...</i>	Silêncio...
<i>Lueurs des entrepôts, fanal tremblant des mâts, petits phares côtiers, lumières suspendues dans l'air.</i>	Luzes dos entrepostos, luzes balouçantes de mastros, farolins, luzes penduradas no ar...
<i>Les coloniaux lisent les aventures de Robert-Louis Stevenson.</i>	Os coloniais leem as aventuras de Roberto-Luis Stevenson.
<i>Arôme de thé, tabac de Virginie, cakes, sweet-home...</i>	Aroma de chá, fumo da Virgínia, cake, sweet home...
<i>Les natifs lisent dans le ciel peuplé de manitous : hamacs, verroterie, plumes, ambre, ferments acides, volupté, courbes lascives de l'imagination...</i>	Os nativos leem o céu cheio de manitus: redes, miçangas, plumas, âmbar; fermentos ácidos, volúpia, curvas lascívias da imaginação...
<i>Mer des Antilles !</i>	Mar das Antilhas!
<i>Déjà la terre s'éloigne. L'ultime fanal. Silence...</i>	A terra diminui. O último farolim. Silêncio...
<i>Et ce parfum bruineux de marée...</i>	Olor molinhoso de maresia...
<i>À bord du « Vandryck », 1923</i>	Bordo do “Vandryck”, 1923

Nesse poema, descortina-se um novo descobrimento, a “*Découverte*”, com inicial maiúscula na tradução de Carvalho, de uma América já atravessada por uma dolorosa colonização, tão próxima e, ao mesmo tempo, tão distante do mundo do poeta. O olhar do eu lírico apreende, primeiramente, a bela paisagem marítima noturna, partindo dos estímulos sinestésicos, representados por todos os

elementos que constituem as “melodias navais”. Chega, então, a uma observação acerca da diferença fundamental entre aqueles que habitam – colonizadores e colonizados – essa pequena porção de terra estrangeira, desenvolvida nos versos 19 e 21-24:

<i>Les coloniaux lisent les aventures de Robert-Louis Stevenson</i> [...] <i>Les natifs lisent dans le ciel peuplé de manitous : hamacs, verroteries, plumes, ambre, ferments acides, volupté, courbes lascives de l'imagination...</i>	Os coloniais leem as aventuras de Roberto-Luis Stevenson. [...] Os nativos leem o céu cheio de manitus: redes, miçangas, plumas, âmbar, fermentos ácidos, volúpia, curvas lascivas da imaginação.
---	--

Assim como no poema “Interior”/“*Scène d'intérieur*”, encontramos a sobreposição de uma instância mais controlada e uma mais espontânea. Do lado dos colonizadores, as referências vêm, assim como eles próprios, de longe, das páginas dos romances de Stevenson; no entanto, como vimos em “Clara d’Ellebeuse”, para Ronald de Carvalho, a referência literária é, também, uma janela para o mundo. Nesse caso, porém, a literatura funciona como uma experiência mediada pela linguagem e atravessada pelo discurso colonial, repleto de certas fantasias que povoam há séculos o imaginário europeu a respeito das Américas. O colonizador, elemento estrangeiro, conhece apenas a linguagem do seu mundo, manifestada nas letras, mas ignora essa outra linguagem nativa. O colonizado faz mediações de outra ordem, conectando-se não apenas com as coisas concretas do mundo, mas também com a força invisível da natureza e com fenômenos que não necessariamente existem para serem compreendidos (como o manitou ou a imaginação, por exemplo). A distinção entre a experiência europeia e a nativo-americana já havia sido abordada, anteriormente na antologia, no poema “Vera Cruz”, de Guilherme de Almeida. Nesse caso, de um lado há o poema cristão, e de outro, o “sono povoado de coisas; / cocares de penas, colares de dentes, feitiços de pau, de terra cozida, urnas, loisas [...] / lendas cheias de luas, de medos, de danças guerreiras [...]”. Novamente, existe a distinção entre um mundo letrado nos valores ocidentais e uma linguagem ainda a ser descoberta, como no desejo fundamental do próprio Modernismo.

Assim como nos outros poemas de Ronald de Carvalho, a forma é bastante livre: estrofes irregulares, sem a presença de rimas finais. O ritmo, nesse caso, é construído, progressivamente, pela adição constante de elementos que compõem tanto o panorama quanto a reflexão que acontece em paralelo. Aqui, novamente, as repetições são importantes para o acúmulo das imagens, e, em dois casos, Carvalho as suprime, como podemos ver abaixo:

<i>Lueurs des entrepôts, fanal tremblant des mâts, petits phares côtiers, lumières suspendues dans l'air.</i>	<b>Luzes</b> dos entrepostos, <b>luzes</b> balouçantes de mastros, <b>farolins</b> , <b>luzes</b> penduradas no ar...
---	--

[...]  
L'ultime **fanal**.

*J'éprouve ici, en cet instant, la quiétude de toutes ces herbes atlantiques.*

*Et ce vent sylvestre qui caresse mes cheveux,  
ce clapotis de vague qui se brise à mon oreille,  
cette humidité saline sur le pont du navire désert,  
tout cela est primitif comme une Découverte...*

[...]  
O último **farolim**.

Eu vivo aqui, nesta hora, a tranquilidade de todas essas ervas atlânticas.

E esse vento silvestre que passa pelos meus cabelos,  
e esse gorgolejo de onda que se parte nos meus ouvidos,  
e essa umidade salina do deck vazio,  
tudo isso é primitivo como um descobrimento...

No primeiro excerto, a oposição entre “luzes” e “noturno” é importante, reforça a sensação de aproximação mantendo dois polos simples: a luz e a noite. Embora a tradução de Carvalho não apague essa sensação, ele a dilui ligeiramente ao optar por três palavras diferentes na mesma estrofe: “lueurs”, “fanal” e “lumières”.

No segundo trecho destacado, também é possível perceber o efeito de diluição do ritmo com a supressão da conjunção “e” no início dos versos 8 e 9. Por outro lado, essa estrofe nos dá exemplos de algumas escolhas tradutórias que potencializaram os sentidos como a opção por “*quiétude*” para “tranquilidade”, criando um eco com outras partes do poema. A opção em francês, além de dar conta da sensação de serenidade presente no momento, serve como uma espécie de introdução ao silêncio que se segue, isolado e absoluto, nos versos 13 e 27 e também como uma nota muito sutil à ternura do momento, que ganha um pouco mais de intensidade no poema traduzido.

Além disso, Carvalho faz a escolha, em dois pontos dessa estrofe, por verbos “mais específicos” do que os do original, estratégia que, como já vimos, atravessa toda a antologia. No primeiro caso, o tradutor opta por “*éprouver*” para “viver”, possivelmente em sua acepção de “sentir por intermédio da sua própria experiência”, o que evoca uma sensação muito mais presente do sujeito que está no *deck* do navio, observando a paisagem marinha. Viver, todos vivem, aparentemente, mas quantos de nós poderão afirmar que experienciam, de fato, a vida? Há também, nesse caso, um traço mais forte de consciência do momento que se adapta muito bem à experiência estética assombrosa pela qual passa o sujeito, atravessada igualmente pela constatação a respeito do descolamento dos colonizadores que ali se impuseram, em um processo longo e violentamente doloroso. A observação desse não pertencimento ou, menos radicalmente, de um pertencimento artificial se dá logo adiante, no verso 18, com a simples enumeração daquilo que remete aos coloniais, inclusive na manutenção do inglês na tradução – dado essencial para a construção dessa reflexão, sabiamente mantido por Carvalho: “*arôme de thé, tabac de Virginie, cake, sweet home...*”. Em outro poema de *Toda a América*, Ronald de Carvalho desenvolve mais explicitamente essa posição, ampliando a oposição entre o Velho Mundo, domesticado há muito tempo, ordeiro e regrado, e o Novo Mundo, de territórios inéditos e perspectivas ainda não exploradas:



Europeu!

Em frente da tua paisagem, dessa tua paisagem com estradas, quintalejos, campanários e burgos, que cabe toda na bola de vidro do teu jardim;

[...]

Europeu! Filho da obediência, da economia e do bom-senso,

tu não sabes o que é ser Americano!

Ah! os tumultos do nosso sangue temperado em saltos e disparadas sobre pampas, savanas, planaltos, caatingas onde estouram boiadas tontas, onde estouram batuques de cascos, tropel de patas, torvelinho de chifres!

[...]

Europeu!

Nessa maré de massas informes, onde as raças e as línguas se dissolvem, o nosso espírito áspero e ingênuo flutua sobre as cousas,

sobre todas as cousas divinamente rudes, onde boia a luz selvagem do dia americano! (CARVALHO, 1960, p. 41).

Outra escolha lexical interessante de Carvalho, para a expressão “vento que passa pelos cabelos”, é “*vent qui caresse les cheveux*”, que também se alinha com o tom do poema, ampliando o lado sensorial da experiência noturna. Além da sensação de ternura que acompanha o gesto de *caresser*, essa ação coloca o eu lírico ainda mais presente na cena, reforçando a sua interação afetiva com todos os elementos que a compõem: a visão do oceano e as luzes, o cheiro da mata e da brisa, o som das ondas que se quebram ali perto, a sensação carinhosa do vento e do sal na pele. A tranquilidade da natureza é reconfortante, apesar da amarga reflexão. De modo geral, a tradução em francês funciona como uma espécie de observação externa da cena, capaz de resgatar profundamente as notas afetivas que o eu lírico, talvez como consequência da dor da colonização, não seja capaz de apreender inteiramente. Aos olhos estrangeiros, a comunhão americana torna-se ainda mais profunda do que o esperado.

#### 5.6.7 “*L’Amérique tout entière*”/“Toda a América”

Esse poema é, talvez, o melhor exemplar do brado de liberdade formal de Ronald de Carvalho: “cria teu ritmo livremente”. Trata-se de uma composição com treze estrofes de tamanhos variados, intercalados com versos isolados – “Onde estão os teus poetas, América?” – que colocam o ritmo em movimento. Inflama-se, assim, o discurso que se constrói ao longo dos versos, como uma

espécie de grito de ordem, de demanda urgente que, de certa forma, move significativamente o movimento modernista:

*L'AMÉRIQUE TOUT ENTIÈRE (III)*

*Amérique, où sont passés tes poètes ?*

*Où sont-ils donc, eux qui n'ont rien compris à tes midis voluptueux,  
à tes hamacs lestés de corps eurythmiques, qui se balancent dans l'ombre humide,  
à tes maisons en pisé endormies sous les chardons,  
à tes champs de canne à sucre qui éclatent et fondent en gouttes de miel,  
à tes solitudes que traverse l'Indien, vêtu de cuir au milieu des troupeaux de chèvres,  
à tes forêts qui strident, chuintent, sifflent, pullulent.  
à tes fils télégraphiques qui électrisent les airs d'humeurs humaines,  
aux martèlements de tes chantiers navals,  
aux sifflements de tes turbines,  
aux cheminées de tes hauts-fourneaux,  
à la fumée de toutes tes usines,  
à tes silences sylvestres qui absorbent l'espace et le temps ?*

*Où sont donc tes poètes, Amérique ?*

*Où sont-ils, eux qui négligent de considérer les sueurs tragiques de tes siestes barbares ?*

*Dans ton sang métis les feux des brûlis crépitent, juges, tribunaux,  
lois, bourses, congrès, écoles, bibliothèques, tout se brise en mille feux, soudain, dans tes cauchemars irrémédiables.  
Oh! comme tu sais bien embraser tous ces troncs de la forêt humaine,  
et, à l'image de la Nature, rétablir l'ordre par la destruction !*

*Où sont donc tes poètes, Amérique ?*

*Où sont-ils ceux qui ne voient pas le vacarme bâtisseur de tes ports,  
où sont-ils qui ne voient pas ces bouches maritimes qui t'alimentent en hommes,  
qui bourrent de combustible les fourneaux de tes forges,  
où sont-ils qui ne voient pas toutes ces proues vibrantes,  
et ces poulies et ces grues qui se croisent,  
et ces drapeaux qui apportent avec eux l'odeur de marée de fjords et des golfes,*

*et ces quilles et ces coques anciennes qui ont fendu cyclone et vents de la pampa,  
et ces mâts qui se disloquent,*

*TODA A AMÉRICA (III)*

Onde estão os teus poetas, América?

Onde estão eles que não compreendem os teus meios-dias voluptuosos,  
as tuas redes pesadas de corpos eurítmicos, que se balançam nas sombras úmidas,  
as tuas casas de adobe que dormem debaixo dos cardos,  
os teus canaviais que estalam e se derretem em pingos de mel,  
as tuas solidões, por onde o índio passa, coberto de couro entre rebanhos de cabras,  
as tuas matas que chiam, que trilam, que assobiam e fervem,  
os teus fios telegráficos que enervam a atmosfera de humores humanos,  
os martelos dos teus estaleiros,  
os silvos das tuas turbinas,  
as torres dos teus altos-fornos,  
o fumo de todas as tuas chaminés,  
e os teus silêncios silvestres que absorvem o espaço e o tempo?

Onde estão os teus poetas, América?

Onde estão eles que não se debruçam sobre os trágicos suores das tuas sestas bárbaras?

No teu sangue mestiço crepitam fogo de queimadas, juízes, tribunais  
leis, bolsas, congressos, escolas, bibliotecas, tudo se estilhaça em clarões, de repente, nos teus pesadelos irremediáveis.  
Ah! como sabes queimar todos esses troncos da floresta humana,  
e refazer, como a Natureza, a tua ordem pela destruição!

Onde estão os teus poetas, América?

Onde estão eles que não veem o alarido construtor dos teus portos,  
onde estão eles que não veem essas bocas marítimas que te alimentam de homens,  
que atulham de combustível as fornalhas dos teus caldeamentos,  
onde estão eles que não veem todas essas proas entusiasmadas,  
e esses guindastes e essas gruas que se cruzam, e essas bandeiras que trazem a maresia dos fiordes e dos golfos  
e essas quilhas e esses cascos veteranos que romperam ciclones e pampeiros,  
e esses mastros que se deslocam (?)

*et ces têtes nordiques et méditerranéennes, que tes  
moiteurs fondront dans le bronze,  
et ces yeux boréens trempés de lumière et de verdure,  
et ces cheveux très fins qui engendreront des cheveux  
très crépus,  
et tous ces pieds qui féconderont tes déserts !*

*Tes poètes ne sont pas de cette race de serfs qui dansent  
aux cadences des Grecs et des Latins,  
tes poètes doivent avoir les mains sales de terre, de  
sève et de limon,  
les mains de la création !*

*Avoir cette innocence pour deviner tes prodiges,  
cette agilité pour courir tout du long de ton corps de  
fer, de charbon, de cuivre, d'or, de champs de blé, de  
maïs et de café !*

*Ton poète sera agile et innocent, Amérique !*

*La joie sera sa sagesse,  
la liberté sera sa sagesse,  
sa poésie sera le vagissement de sa propre substance,  
Amérique, de ta propre substance lyrique et  
innombrable.*

*De ton tumulte, il arrachera une énergie soumise,  
son moule multiple contiendra toutes les formes,  
et tout sera poésie dans la force de son innocence.*

*Amérique, tes poètes n'appartiennent pas à cette race  
de serfs qui dansent aux cadences des Grecs et des  
Latins !*

e essas cabeças nórdicas e mediterrâneas, que os teus  
mormaços vão fundir em bronze,  
e esses olhos boreais encharcados de luz e de verdura,  
e esses cabelos muito finos que procriarão cabelos  
muito crespos,  
e todos esses pés que fecundarão os teus desertos!

Teus poetas não são dessa raça de servos que dançam no  
compasso de gregos e latinos,  
teus poetas devem ter as mãos sujas de terra, de seiva e  
limo,  
as mãos da criação!

E inocência para adivinhar os teus prodígios,  
e agilidade para correr por todo o teu corpo de ferro, de  
carvão, de cobre, de ouro, de trigais, milharais e  
cafezais!

Teu poeta será ágil e inocente, América!

A alegria será a sua sabedoria,  
a liberdade será sua sabedoria  
e sua poesia será o vagido da tua própria substância,  
América, da tua própria substância lírica e numerosa.

Do teu tumulto ele arrancará uma energia submissa,  
e no seu molde múltiplo todas as formas caberão,  
e tudo será poesia na força da sua inocência.

América, teus poetas não são dessa raça de servos que  
dançam no compasso de gregos e latinos!

O ritmo do poema se acelera rapidamente, desenvolvendo-se em um *crescendo*, graças à velocidade das descrições, às repetições, à mistura bem-feita entre natureza e civilização, entre inocência e barbárie, à retomada estratégica do “verso de ordem” que culmina na afirmação da tarefa necessária do poeta. O tradutor realiza um trabalho excepcional em relação ao ritmo, conseguindo manter o tom urgente e veloz de “Toda a América” com uma sonoridade que, em alguns versos, supera o poema original, a partir das aliteraões entre fricativas (/ch/, /s/, /z/), plosivas (/t/, /d/, /p/, /b/) e outros encontros consonantais (/pr/, /br/).

Entretanto, apesar de não representar um grande problema nesse texto em especial, pudemos detectar, novamente, alguns lapsos em relação à retomada de repetições importantes, conforme podemos ver nos exemplos abaixo:

Onde estão os teus poetas, América?

*Amérique, où sont passés tes poètes?  
Où sont donc tes poètes, Amérique?*

Onde estão eles que não [...]

*où sont-ils **donc**, eux qui n'ont rien compris  
où sont-ils, **eux** qui négligent de considérer*

où sont-ils **ceux** qui ne voient pas  
où sont-ils qui ne voient pas

Teus poetas não são dessa raça de servos que dançam no compasso de gregos e latinos,

*Tes poètes ne sont pas de cette race de serfs qui dansent aux cadences des Grecs et des Latins,*

*[...] tes poètes n'appartiennent pas à cette race de serfs qui dansent aux cadences des Grecs et des Latins !*

Esses três versos, que se repetem ao longo do poema, constituem importantes núcleos poéticos, pois contêm a temática mais fundamental que aí se desenvolve em meio ao turbilhão vivo de corpos, de objetos e de uma natureza em febril interação. A indagação insistente do eu lírico funciona como força centrípeta, questão inquietante, obcecante para a qual retoma-se constantemente. A vida segue o seu curso, e o Novo Mundo é febrilmente composto, mas onde estará a sua poesia, particular e inovadora? Longe da imitação, da emulação ou mesmo da negação dos modelos importantes, qual será a voz desse Novo Mundo em contrução? Nesse caso, a resposta apresenta-se mais como enigma do que como resposta em si. Sabe-se o que ela não será – ou o que ela não deveria ser –, mas o que será, de fato, é algo que permanece em aberto.

## 5.7 RIBEIRO COUTO

Como já vimos anteriormente, Ribeiro Couto (assim como Guilherme de Almeida e Ronald de Carvalho) é um daqueles nomes que, embora estejam associados a esse primeiro momento do Modernismo, ainda está mais comprometido com uma visão estética tradicional do que com as inovações das vanguardas (cf. CASTELLO, 1999, p. 163). Segundo Castello (1999, p. 166), sua poesia é atravessada por uma indagação recorrente a respeito da nacionalidade e também pelo fantasma da infância. O tom melancólico e nostálgico o aproximam da estética “penumbrista” de Manuel Bandeira, em *Cinza das horas*, e de Guilherme de Almeida. Segundo Alencar (2013, p. 2), Couto aderiu ao movimento, mantendo ainda uma continuidade em relação à temática, mas com uma nova camada de ingenuidade nostálgica, com toques sutis de humor. No âmbito da linguagem, Alencar (2015, p. 2) afirma que Couto optara por romper com o tom solene dos poemas dessa produção penumbrista, incorporando uma certa prosódia da fala cotidiana.

Os dois poemas de Couto traduzidos por Carvahô, “L’invention de la poésie brésilienne” e “Enfance” – dentre os quais analisaremos somente o primeiro, por apresentar elementos mais significativos –, foram publicados originalmente no volume *O homem na multidão* (1926). Apesar do verso livre predominante, Alencar (2013, p. 3) aponta que seus poemas “não trazem [...] quase nenhuma das características que se tornaram traços comuns na produção da época: o poema-piada, a

celebração da vida urbana, da velocidade, uma auto-satisfação ufanista diante da cultura e da linguagem popular” (ALENCAR, 2013, p. 3). Em “A invenção da poesia brasileira”, Couto satiriza o entusiasmo grandiloquente da figura prototípica do poeta modernista dessa época:

*L'INVENTION DE LA POÉSIE BRÉSILIENNE*

*J'écoutais cet homme merveilleux,  
ce révélateur tropical des tendances nouvelles,  
ce maître des transformations en cours:  
“Nous devons absolument créer la poésie de ce pays  
ensoleillé!  
Quelle pitié que ta poésie et celle de tes amis,  
quelle pitié que cette poésie nostalgique,  
cette poésie de faibles devant la vie forte.  
La vie est force.  
La vie est une affirmation d'héroïsmes quotidiens,  
d'enthousiasmes éparés qui engendrent des mondes.  
Une femme passe... Il pleut sur la vieille place...  
Malheur à cette poésie de malades derrière leurs  
fenêtres!  
Je veux le soleil dans ta poésie et dans celle de tes  
amis!  
Le Brésil regorge de soleil! Le Brésil déborde de  
force!  
Nous devons créer la poésie du Brésil!”*

*J'écoutais, les yeux pleins d'ironie et de douceur,  
le maître enflammé des transformations imminentes.*

*Par hasard, il se mit à pleuvoir doucement  
Dans le soir monotone qui finissait.  
Par la vitre de mon petit salon sans vie,  
nous sommes restés à regarder la place sous une  
pluie lente,  
nous sommes restés en silence pendant un long  
moment...*

*En bas, dans la rue, une femme est passée sous la  
pluie.*

A INVENÇÃO DA POESIA BRASILEIRA

Eu escutava o homem maravilhoso,  
O revelador tropical das atitudes novas,  
O mestre das transformações em caminho:

“É preciso criar a poesia deste país de sol!  
Pobre da tua poesia e da dos teus amigos,  
Pobre dessa poesia nostálgica,  
Dessa poesia dos fracos diante da vida forte.  
A vida é força.  
A vida é uma afirmação de heroísmos quotidianos,  
De entusiasmos isolados donde nascem mundos.  
Lá vai passando uma mulher... Chove na velha  
praça...  
Pobre dessa poesia de doentes atrás das janelas!  
Eu quero o sol na tua poesia e na dos teus amigos!  
O Brasil é cheio de sol! O Brasil é cheio de força!  
É preciso criar a poesia do Brasil!”

Eu escutava, de olhos irônicos e mansos,  
O mestre ardente das transformações próximas.

Por acaso, começou a chover docemente  
Na tarde monótona que se ia embora.  
Pela vidraça da minha saleta morta  
Ficamos a olhar a praça debaixo da chuva lenta.  
Ficamos em silêncio um tempo indefinido...

E lá embaixo passou uma mulher sob a chuva.

A tradução de Carvalho mantém a estrutura quase narrativa do poema: uma cena observada de uma sala, em uma reunião com outros poetas, coroada por uma ligeira chuva de fim de tarde e pela poesia quotidiana da imagem da mulher que atravessa a praça. Há uma distinção importante entre o olhar do eu lírico e esse poeta inovador, apresentado sempre com o signo do fogo e da novidade – traços mantidos pelo tradutor, por exemplo, na 1ª e 3ª estrofe: “*ce révélateur tropical des tendances nouvelles / ce maître des transformations en cours*” e “*le maître enflammé des transformations imminentes*”. O uso do adjetivo demonstrativo (“*ce*”), em francês, ajuda a presentificar a cena: é *esse* poeta diante dos olhos do eu lírico que o observa interessado e irônico, ao mesmo tempo. O inflamado discurso modernista, embora presente no poema, não é incorporado pelo eu lírico, que o mantém enquanto intervenção externa graças ao uso das aspas, mantidas por Carvalho.

Além disso, o tradutor também mantém, de forma competente, a diferença entre a dicção modernista *tout court* e a “penumbriista” do eu lírico: o discurso do poeta moderno é enérgico e exaltado, marcado pelo tom assertivo, pelos numerosos pontos de exclamação, pela velocidade e por um desejo de imediatismo, bem traduzidos por Carvalho pelo uso reiterado do verbo “*devoir*” e pelo presente do verbo “*vouloir*”. Ademais, o ponto de vista do eu lírico é cinzento, em câmera lenta, marcado pela sutileza de um tempo que se move de outra forma. O choque entre os dois discursos poéticas, suas estéticas preferenciais, suas realizações na linguagem são bem representadas na tradução. A adesão singular de Ribeiro Couto ao modernismo não parece escapar também ao leitor da antologia francesa, uma vez que esse poema se encontra na primeira porção da seção “*Modernes*”, entre realizações mais vertiginosas como “Poema giratório”, de Luís Aranha, por exemplo. Embora esse movimento que se desenha no volume de Carvalho seja mais bucólico do que o esperado, ele é plural, atravessado por vozes e estéticas dissonantes que, ainda assim, constituem parte importante desse momento literário.

## 5.8 CASSIANO RICARDO

Segundo Bosi (1974, p. 342), Ricardo foi um dos nomes que, mesmo que não tenham participado diretamente da Semana de 22, seguiram de perto a sensibilidade dessa época. Mais tarde, enveredou por um caminho reacionário, assim como Menotti del Picchia, Plínio Salgado e Cândido de Mota Filho no movimento do Verde-Amarelismo, de 1926, recorrendo, sob a pretensão de nacionalismo, a formas perigosas de apelo à Terra, à Raça, ao Sangue (cf. BOSI, 1974, p. 386). Suas obras *Vamos caçar papagaios* (1926) e *Martim Cererê* (1928) são apontadas como fundamentais para o Modernismo. Além disso, o segundo livro, assim como *Cobra Norato*, de Bopp, marcou uma das possibilidades modernistas da época, porém, diferentemente de Mário de Andrade, que buscava uma noção de nacionalidade que viesse de todas as partes do Brasil, ele coloca a temática e a experiência paulistas como polos organizadores dessa questão.

Segundo Martins (1973, p. 190), *Martim Cererê* pode ser compreendido, por um lado, como a epopeia indianista que não foi escrita pelos românticos; por outro lado, como uma obra que também encontra espaço no seio do Modernismo. Esses aspectos podem ser observados em “O canto da Juriti” e em sua tradução:

### LE CHANT DE LA COLOMBE JURITI

*J'allais par ces chemins perdus  
à travers le sertão, ayant laissé derrière moi le  
champ de caféiers...*

### O CANTO DA JURITI

Eu ia andando pelo caminho  
em pleno sertão, o cafezal tinha ficado lá longe...  
Foi quando escutei o seu canto



*C'est alors que j'entendis son chant  
qui aussitôt m'évoqua le sanglot infini de l'étendue...  
Le désir éperdu de tout ce qui, comme les palmiers,  
s'élance.  
La nostalgie de tout ce qui, comme les fleuves,  
s'étire...  
La plainte de tout ce qui rougeoie comme le soir...  
Les pleurs de toutes ces choses qui pleurent d'être si  
loin... si loin...*

que me pareceu o soluço sem fim da distância...  
A ânsia de tudo o que é longo como as palmeiras.  
A saudade de tudo o que é comprido como os rios...  
O lamento de tudo o que é roxo como a tarde...  
O choro de tudo o que fica chorando por estar longe...  
bem longe...

De modo geral, as traduções de Carvalho costumam ser menos interessantes em poemas cujo original guarda uma relação rítmica mais próxima de manifestações da cultura popular brasileira. Em “*Le chant de la colombe juriti*”, podemos apontar duas questões, já mencionadas anteriormente, que, na maioria dos casos, comprometem o resultado poético das traduções da antologia. A primeira delas é pontual nesse caso, mas recorrente, por exemplo, nas versões dos poemas de Mário de Andrade, e ocorre no segundo verso do poema:

*à travers le sertão, ayant laissé loin derrière moi le  
champ de caféiers...*

em pleno sertão, o cafezal tinha ficado lá longe...

Como já mencionamos, o tradutor não vê problema em deixar em sua criação a palavra “sertão” do original, mantendo inclusive a estranheza do til em língua francesa. No entanto, a segunda parte do verso é demasiadamente alongada, sem qualquer justificativa poética para o acréscimo de “*le champ de*”. Apesar desse verso, podemos perceber tentativas de Carvalho de minorar esse efeito, com o uso preferencial, por exemplo, do *passé simple* nos versos 3 e 4. Embora adicionem uma nota ligeiramente mais formal ao poema, a opção pelos tempos compostos do passado poderia ter contribuído ainda mais para o alongamento e, conseqüentemente, para a diluição do efeito poético dos versos.

Outra questão que já levantamos é uma certa inconstância do tradutor em relação a elementos que, repetindo-se ao longo dos poemas, constroem o seu ritmo. No caso do poema de Cassiano Ricardo, os últimos quatro versos – metade do poema e efeito direto do canto da juriti do título – elaboram-se a partir do paralelismo sintático: “o *sentimento triste* de tudo o que...” É compreensível, nos versos 7 a 9, que haja reorganização dos versos para evitar a cacofonia de uma tradução muito literal, sendo uma opção como “*le désir éperdu de tout ce qui s'élance comme les palmiers*” menos sonora do que a proposta por Carvalho, em razão das várias monossílabas no centro do verso. Contudo, o último verso, por não ter o símile introduzido por “*comme*”, ganha outra ordenação. O tradutor, sempre em busca do *mot juste*, o que leva a boas escolhas lexicais na maior parte das vezes, opta por usar a palavra “*choses*”, que enfraquece a indefinição do verso original. Além disso, com a repetição de “*si*”, há também a perda do reforço introduzido por “bem”, no final do verso.

Além desses pontos, já comentamos também a estratégia geral de Carvalho em não traduzir, na maioria das vezes, as rimas externas ou a versificação dos poemas. Parece-nos que esse direcionamento decorre de uma hierarquização do aspecto semântico sobre todos os outros aspectos do poema. Ainda que o tradutor afirme que, no processo de morte e ressurreição poética, todos os elementos que compõe o poema sejam igualmente significativos, a dimensão semântica prevalece. Em “*Pleine lune*”, por exemplo, encontramos belas soluções que ajudam, inclusive, a acrescentar novas imagens ao poema, como o penúltimo verso, que apresenta um rastro de gotículas de leite como ação de sementeira, associada à “*sillage*” – que pode ser compreendido como o rastro de um barco no mar, por exemplo. Essas gotinhas sementes são semeadas pela lua no mar celeste, porém, embora sejam uma bela imagem, a dimensão sonora perde algo da melodia singela e da simplicidade do original. Além disso, as reticências do original, que encerram o poema, podem ser tomadas como a materialização, pela via da pontuação, desses pingos que vão marcando o caminho. Carvalho, ao terminar sua tradução com ponto final, encerra, graficamente, também a sua trilha de gotas de leite.

PLEINE LUNE

*Bol de lait  
que la Nuit porte  
entre ses mains d’obscurité  
pour le verser à Dieu sait qui.*

*Quoique porté  
très délicatement,  
il sème son sillage  
de petites gouttes blanches.*

LUA CHEIA

Boião de leite  
que a Noite leva  
com mãos de treva  
pra não sei quem beber.

E que, embora levado  
muito devagarinho,  
vai derramando pingos brancos  
pelo caminho...

Isso se repete também em “*Grand Serpent*”, “*Coema piranga*” e “*Sans nuit, pas question*”, incluídos na seção de Anexos. Nesses casos, o ritmo é construído não apenas pelas repetições, constantes e cíclicas, mantidas criteriosamente pelo tradutor, mas principalmente pelo ritmo rápido, próximo da oralidade. Nesses poemas, os alongamentos geram versos pesados, que não se desenrolam com a mesma naturalidade. É evidente que, na passagem do original para a tradução, alguma modificação acontece. Entretanto, o efeito geral em francês não consegue transmitir a leveza, que é o aspecto central do original. Um exemplo disso, para evitar maiores alongamentos também neste trabalho, é o verso abaixo de “*Grand Serpent*”:

*Grand machin chose de Soleil, Soleil nu.*

Sol coisarrão, Sol nu.

Ao tentar dar conta de cada aspecto semântico compreendido no neologismo “coisarrão” de Cassiano Ricardo, Carvalho cria um verso inexpressivo, que não cabe no ritmo do poema. Aqui, o

poema exige uma solução inventiva, algo como “*chosoleil*” ou “*grosleil*” – mais breve e rítmico, menos explicativo.

## 5.9 POETAS BISSEXTOS: ASCENSO FERREIRA, ASCÂNIO LOPES E JOAQUIM CARDOZO

A expressão “poeta bissexto” foi carinhosamente cunhada por Bandeira em sua antologia de 1946, já mencionada anteriormente e que reúne poetas ocasionais cuja produção é, de alguma forma, significativa, além de escritores e intelectuais que escreveram um verso ou outro, como, por exemplo, Aurélio Buarque de Holanda, Euclides da Cunha, Gilberto Freyre e Maria Clara Machado. Além dos grandes nomes do Modernismo brasileiro, Carvalho interessa-se também em pontuar sua seleção com poetas menos conhecidos, mas que tenham poemas que se alinham perfeitamente à linha poética privilegiada pelo antologista. Como já vimos, a preocupação em não retratar somente os nomes centrais de cada momento da poesia brasileira é um *parti pris* importante do volume em questão e pode contribuir para a formação de um rico panorama poético reconstruído pela via da antologização e da tradução em língua francesa.

### 5.9.1 Ascenso Ferreira

Segundo Castello (1999, p. 148), Ascenso Ferreira é um dos poetas nordestinos que desenvolveram sua produção a partir da inspiração direta dos temas e da linguagem característica de sua região. Segundo o pesquisador, trata-se de um “captador e reelaborador-poeta de aspectos da cultura e comportamento de sua região, dos instintos à emoção quase de simplória pureza, mascaramento de graça e humor” (CASTELLO, 1999, p. 148). Assim como Ribeiro Couto, que apresentava uma relação ambivalente com o modernismo, aderindo a certas novidades formais, mas privilegiando uma temática menos vertiginosa, Ascenso Ferreira aproximou-se mais dos aspectos formais do Modernismo, mantendo, durante toda a sua obra, um caráter poético “regionalista” (cf. CASTELLO, 1999, p. 148). A partir de expressões de sua região, Ferreira recheou seus poemas com vozes da cultura popular nordestina: sua musicalidade, suas manifestações folclóricas, seu colorido particular – muito distintas da brasilidade carioca ou paulista. Segundo Castello (1999, p. 153):

[...] perpassa por toda a sua poesia o sentimento que evolui do pátrio local ao nacional – a brasilidade modernista –, de raízes na tradição, na paisagem e no viver do seu povo, no qual o poeta se integrou regionalmente e melhor o representou, e de cuja poesia assimilou o exemplo, sabendo elevá-la ao nível da criação literária culta. (CASTELLO, 1999, p. 153).

Com Joaquim Cardozo, Ferreira representa, na antologia de Carvalho, mais uma porção recifense do Modernismo, preocupada com a questão do local e do universal. Nesse volume, o único poema de *Catimbó*, de Ferreira, livro publicado em 1927, é “Misticismo”. Segundo Ramos (2013, p. 70), esse poema não pertence a nenhuma das três partes marcantes do livro: “Festa”, em que se encontram poemas como “Reisado”, “Bumba-meu-boi” e “Maracatu”; “Região”, que traz poemas com temáticas tradicionalmente ligadas ao Nordeste, como “Sertão”, “Minha terra” e “Tradição”; e uma porção de produções nostálgicas, relacionadas principalmente à infância, como “Minha escola”.

MYSTICISME	MISTICISMO
<i>Tu t'approchais dans le paysage de la rue tranquille... tu approchais... et ta robe était si belle qu'on aurait dit que tu venais revêtue de ton âme...</i>	Na paisagem da rua calma, tu vinhas vindo... vinhas vindo... e o teu vestido era tão lindo que parecia que tu vinhas envolvida na tu'alma...
<i>Âme enchantée âme lavée et comme mise au soleil pour prendre des couleurs...</i>	Alma encantada; alma lavada e como que posta ao sol pra corar...
<i>Quelles mains mystérieuses auront tissé ta robe, on dirait celle de Cendrillon, quand elle partit se marier !</i>	E que mãos misteriosas terão feito teu vestido, que até parece o de Maria Borralheira, quando foi se casar!...
<i>– Tissée sans doute par les mains d'une étoile filandière, avec des fils de lumière, sur le métier du clair de lune... sur le métier du clair de lune...</i>	– Certamente foi tecido pelas mãos de uma estrela fiandeira, com fios de luz, no tear do luar... no tear do luar...
<i>Ta robe qui ressemble à celle de Cendrillon quand elle partit se marier...</i>	O teu vestido que parece o de Maria Borralheira quando foi se casar...
<i>– « Couleur de mer aux myriades de poissons !... Couleur de ciel aux myriades d'étoiles ! » Et tu venais... venais dans le paysage de la rue tranquille, et ta robe était si belle qu'on aurait dit que tu venais revêtue de ton âme...</i>	- “Cor do mar com todos os peixinhos!... Cor do céu com todas as estrelas!” E vinhas vindo... vinhas vindo... na paisagem da rua calma, e o teu vestido era tão lindo que parece que tu vinhas envolvida na tu'alma...

Nesse poema de Ferreira, podemos encontrar, mais uma vez, as principais estratégias problemáticas utilizadas pelo tradutor ao longo da antologia. De forma geral, o ritmo do poema em francês é menos eficiente, menos fluido do que o poema original, como se percebe pelas repetições curtas, sonoras e simples e pelas eventuais rimas finais em “ar”.

Como já apontamos, em alguns momentos, Carvalho decidiu não manter certas repetições essenciais para a construção rítmica dos poemas. O início e o final do poema, idênticos em português, apresentam verbos diferentes na tradução. No início, o tradutor opta por verter “tu vinhas vindo/vinhas vindo...” por “*tu t'approchais*”, reorganizando sintaticamente a repetição, o que provoca a diluição do efeito poético; no final, uma segunda opção por “*et tu venais... venais*”, que mantém o

paralelismo com o verso 4, que também carrega o verbo “vir”/“venir”. Aqui, a melhor solução seria a manutenção da estrutura mais simples, com as repetições necessárias, guardando a sensação de antecipação que sucede a visão da figura do poema. Essa escolha em francês, embora possa manter o tom geral do poema, provocaria o encurtamento dos versos “tu vinhas vindo...” e “vinhas vindo...”, que pontuam ritmicamente o poema, inclusive com a aliteração em /v/. Nesse caso, para além da manutenção da opção mais simples e das repetições, talvez fosse necessária uma solução criativa do tradutor, visando a manutenção do refrão melódico.

Além da questão das repetições rítmicas, encontramos também, nos versos 12 e 13, a tradução mais literal, que mantém todos os elementos do poema original – “*dans le métier du clair de lune*” – do segmento “no tear do luar” e gera um alongamento pouco atraente e pouco sonoro. Em outro momento, Carvalho traduz “Cor do mar com todos os seus peixinhos / cor do céu com todas as estrelas” como “*couleur de mer aux myriades de poissons!.../couleur de ciel aux myriades d'étoiles!...*” Nesse caso, essa opção, mesmo com o paralelismo dos versos, elevou o tom do verso pelo uso de “*myriades*”. Tomando unicamente o microcosmo da tradução de “Misticismo”, trata-se de uma escolha pontual, menos problemática do que a não retomada das repetições significativas. No entanto, como já mostramos anteriormente, em “*Pasionaria*” e “*Bucolique*”, por exemplo, o resultado dessa estratégia pode ser um poema com um tom mais enobrecido, menos quotidiano, o que afasta essa produção de um aspecto formal fundamental dessa fase do Modernismo brasileiro – o que é bastante grave para o efeito estético de conjunto dessa seção na antologia.

Além da questão do ritmo, Carvalho desliza também relação a certos aspectos culturais. Em francês, traduziu-se Maria Borralheira por *Cendrillon*. Há uma aura de conto de fada no poema, mas não necessariamente o de Cinderela com o seu principal elemento distintivo, os sapatinhos de cristal ou de vidro. Por outro lado, o poema traz a menção bastante específica de dois vestidos, um de cor de mar e outro de cor de céu.

Segundo Haurélio (2010), a história de Maria Borralheira pertence à mesma família de contos como “*Peau d'âne*”, de Charles Perrault, “Pele de bicho”, dos irmãos Grimm, ou ainda “Bicho de palha”, recolhido por Câmara Cascudo em seus trabalhos sobre o folclore nordestino. Por exemplo, José Lins do Rego, para *Histórias da velha Totônia*, escreveu uma história que inclui, parcialmente, a história de Maria Borralheira, a ameaça do casamento incestuoso e os vestidos de cores impossíveis. Abaixo, a título de comparação, dois excertos, de Perrault e de José Lins do Rego:

*Dites-lui qu'il faut qu'il vous donne  
Pour rendre vos désirs contents,  
Avant qu'à son amour votre cœur s'abandonne,  
Une robe qui soit de la couleur du temps.  
[...]  
“Princesse, demandez-en une,*

*Lui dit sa marraine tout bas,  
Qui plus brillante et moins commune,  
Soit de la couleur de la lune.  
Il ne vous la donnera pas.”*

[...]  
*Au prince amoureux elle dit :  
“Je ne saurais être contente  
Que je n’aie une robe encore plus brillante  
Et de la couleur du soleil.”* (PERRAULT, 1694).<sup>172</sup>

Maria contou toda a sua história. Era a mais desgraçada moça das moças da Terra, pois teria que se casar com o próprio pai.

– Não tem nada não, minha irmã – lhe disse Labismínia. – Eu te salvarei de tudo. Pede ao rei que para tu te casares com ele é preciso que ele te dê um vestido da cor do campo com todas as suas florzinhas.

[...]  
– Labismínia – disse a princesa –, o rei meu pai mandou gente pelo oco do mundo procurando o vestido que tinha a cor do campo com todas as suas flozinhas. É uma beleza, Labismínia, mas eu não quero me casar com meu pai.

– Não tem nada não – disse a cobrinha –, não tem nada não. Pede a ele outro vestido, um vestido da cor do mar com todos os peixinhos.

[...]  
– Não tem nada não, minha irmã Maria. Não precisa chorar tanto, Labismínia tem que achar um jeito. Volta e pede a teu pai um vestido da cor do céu com todas as estrelas. (REGO, 2010, p. 39-41).

Apesar da tradução de Carvalho recuperar corretamente o universo dos contos de fada, a referência é ligeiramente deslocada. Como vimos, existe, no universo francófono, uma história mais similar e que poderia realmente enriquecer a leitura do poema. De modo geral, a tradução por *Cendrillon*, e não por *Peau d’âne*, deixa o poema um pouco deslocado, um pouco confuso – embora ainda guarde o universo fabular característico.

Outra pequena questão cultural e linguística que parece escapar à tradução é o verbo “corar”, na segunda estrofe. Embora os dicionários registrem a acepção mais comum de “corar” como “enrubescer” ou ainda “tomar cores vivas”, essa palavra também pode significar “deixar a roupa branca ao sol para clarear” – o que parece ser o caso, no contexto do poema. Esse gesto combina melhor com o verso anterior – “alma lavada” – do que com a tradução proposta por Carvalho que, além disso, provoca o alongamento desnecessário do verso. No lugar de “*mise au soleil pour prendre des couleurs...*”, uma opção, mais curta e semanticamente precisa, seria “*mise au soleil pour blanchir*”.

<sup>172</sup> Segundo informações do portal Gallica, a história foi originalmente publicada em 1694. Em nosso trabalho, consultamos a versão de 2019, distribuída gratuitamente aos estudantes das escolas francesas. Disponível em: [encurtador.com.br/dfguP](http://encurtador.com.br/dfguP).



### 5.9.2 Joaquim Cardozo

Para Bosi (1974), a modernidade de Joaquim Cardozo encontra-se, sobretudo, “na busca de uma linguagem essencial, afim às experiências metafísicas e herméticas de certo veio rilkeano da lírica moderna” (BOSI, 1974, p. 488). Trata-se, segundo o historiador da literatura, de uma voz poética marcada pela economia de meios, pela relação intrínseca e inseparável entre o regional e o universal (cf. BOSI, 1974, p. 516). Apesar do trabalho disciplinado de escrita de Cardozo, foi apenas em 1947, sob responsabilidade de João Cabral de Melo Neto, que foi lançado seu primeiro livro, *Pequena antologia pernambucana*, com a modesta tiragem de cem exemplares (cf. SERRO, 2012, p. 11). Já os poemas que analisamos aqui neste trabalho foram publicados na *Revista do Norte*.

Segundo Serro (2012, p. 22), essa primeira produção poética, dedicada sobretudo a sua cidade natal, distingue-se pelo tratamento modernista de seus temas e a apresentação dos conflitos entre as componentes populares e tradicionais da cultura e as marcas da modernização crescente:

#### OLINDA

*Olinda,  
avec ses perspectives étranges,  
ses horizons imprévus,  
avec ses rues en pente, ses couvents et la mer.*

*Je regarde les palmiers du vieux séminaire,  
le jardin des Jésuites ;  
et au large sur cette mer verte,  
sur cette longue mer innombrable,  
mes yeux distinguent encore des caravelles...*

*Silence savant de l'Observatoire  
lorsque la nuit les étoiles passent au-dessus d'Olinda.  
Murs qui jouent à cache-cache dans le buissons,  
trottoirs des ruelles qui descendent en cascading.*

*Olinda  
de l'âge d'or, de la splendeur, de l'incendie,  
des gouverneurs-généraux et des Jésuites,  
des évêques et des docteurs en droit canon.*

*Et puis assi  
des vieilles ruelles, des vieux cloîtres des églises :  
Notre-Dame-de-Bon-Secours, de la Miséricorde,  
Saint-Jean-Baptiste, Saint-Pierre,  
Notre-Dame-de-Guadalupe ;  
sans oublier les Bénédictins, les sœurs Dorothée  
et les pères du couvent Saint-François.*

*Dans ce silence, dans ce grand silence,  
depuis l'esplanade de la cathédrale,  
sentant le soir monter de la mer, si doux et recueilli,  
comme l'âme céleste de saint François d'Assise.*

#### OLINDA

Olinda,  
Das perspectivas estranhas,  
Dos imprevistos horizontes,  
Das ladeiras, dos conventos e do mar.

Olho as palmeiras do velho seminário,  
O horto dos jesuítas;  
E neste mar distante e verde, neste mar  
numerosos e longo  
Ainda vejo as caravelas...

Sábio silêncio do Observatório  
Quando à noite as estrelas passam sobre Olinda.  
Muros que brincam de esconder nas moitas,  
Calçadas que descem cascadeando nas ladeiras.

Olinda,  
Quando o luxo, o esplendor, o incêndio  
E os Capitães-mores e os jesuítas  
E os Bispos e os Doutores em Cânones e Leis.

E ainda  
Com as velhas bicas, os velhos pátios das igrejas:  
Amparo, Misericórdia, S. João, S. Pedro,  
Nossa Senhora de Guadalupe;  
E os Beneditinos e as irmãs Doroteias  
E os padres de S. Francisco.

Neste silêncio, neste grande silêncio,  
No terraço da Sé,  
Sentindo a tarde vir do mar, tão doce e religiosa,  
Como a alma celestial de S. Francisco de Assis.

De modo geral, podemos identificar estratégias utilizadas por Carvalho ao longo de toda a antologia: o acréscimo eventual de conectivos, “*et puis aussi*”, no verso 18; e o acréscimo de possessivos na primeira estrofe, contrastando com as escolhas tomadas na quarta estrofe:

*Olinda,  
avec ses perspectives étranges,  
ses horizons imprévus,  
avec ses rues en pente, ses couvents et la mer.*

*Olinda  
de l'âge d'or, de la splendeur, de l'incendie,  
des gouverneurs-généraux et des Jésuites,  
des évêques et des docteurs en droit canon.*

Olinda,  
Das perspectivas estranhas,  
Dos imprevistos horizontes,  
Das ladeiras, dos conventos e do mar.

Olinda,  
Quando o luxo, o esplendor, o incêndio  
E os Capitães-mores e os jesuítas  
E os Bispos e os Doutores em Cânones e Leis.

Em relação ao ritmo, as escolhas da quarta estrofe são mais interessantes, com versos que se iniciam com “*de*”/“*des*”, criando uma boa continuidade também com o início da quinta estrofe: “*Et puis assi / des vieilles ruelles, des vieux cloîtres des églises*”. Embora o tradutor tenha conseguido marcar esse efeito de enumeração em outro ponto do poema, seria possível intensificar esse efeito mantendo essa mesma escolha também na primeira estrofe.

Outra escolha que também cria um verso mais tradicional em francês é a omissão da ruptura entre os versos 7 e 8. Aqui, o corte, após a segunda ocorrência de mar, parece-nos quase um elemento argumentativo, uma espécie de apelo à contemplação silenciosa, em uma experiência quase espiritual, do oceano, seus segredos, sua imensidão, suas supresas – apresentadas, no poema, com a presença fantasmática das caravelas, vislumbradas pelo eu lírico:

*et au large **sur cette mer** verte,  
**sur cette** longue **mer** innombrable,*

E **neste mar** distante e verde, **neste mar**  
numerosos e longo

Ainda que se mantenha a repetição de mar, destacado acima em negrito, o efeito dilui-se em francês com o encaixamento de um adjetivo na expressão “*sur cette mer*”, além da perda da enumeração – técnica importante para a poética de Cardozo, e para o Modernismo desse momento como um todo. Isso se repete também nos versos 12 e 13: “muros que brincam [...]/calçadas que descem[...]” e “*murs qui jouent [...] / trottoir des ruelles qui descendent*”. No verso 13, há um alongamento com o acréscimo de “*des ruelles*”, tornando o paralelismo sintático entre esses versos menos evidente. Apesar disso, destacamos o uso dos substantivos em a presença de artigo em francês, uma escolha que contribui para o aspecto de depuração estética do poema, mesmo em língua francesa.

Apesar dessas questões, pontuais no poema em questão, a tradução de Carvalho é bem realizada e acerta em vários aspectos. Por exemplo, o tradutor consegue recriar o trabalho sonoro com as aliterações em /p/ e /b/, na 1ª estrofe, e em /s/, no primeiro verso da 3ª estrofe. Nesse caso, o silvo

da fricativa acompanha a semântica do verso; é o vento soprando ao fundo, subindo e descendo as ladeiras de Olinda, acompanhado do silêncio solene que cobre a atmosfera *religiosa* dessa cidade. Aliás, Carvalho conserva muito bem a verticalidade e a sensação vertiginosa que acompanha esse espaço urbano: “ladeiras”/“*rues en pente*”; “calçadas que descem cascadeando”/“*trottoirs des ruelles qui descendent en cascadeant*.”; nesse caso, encontramos também um belo trabalho de aliteração.

Um ponto que temos destacado em nosso trabalho são algumas escolhas lexicais pontuais. Como vimos, em alguns casos, como em “*Maison de Tiradentes*”, uma única escolha pode comprometer algum sentido importante do poema; mas aqui, em “Olinda”, Carvalho acerta ao traduzir “religiosa” por “*recueilli*”. Ao longo do poema, tanto no original quanto na tradução, a presença importante do elemento religioso – na história e na arquitetura – da cidade é reforçada pela presença constante de seus espaços: o convento, o seminário, os Jesuítas e o Bispo, os pátios das igrejas – e todos os seus nomes –, o terraço da Catedral. Ao optar por “*recueilli*”, que significa “*qui se recueille*” ou ainda “*état méditatif*”, o tradutor afasta-se do sentido institucional desses espaços sagrados, relacionados principalmente às suas construções, criando um diálogo entre a atmosfera religiosa da cidade e a experiência do cair da tarde. Essa nota solene, ligeiramente enobrecida, veste bem o aspecto sagrado, meditativo do poema de Cardozo.

O segundo poema, “Inverno”, é um exemplo de um trabalho excepcional de Carvalho em relação à dimensão rítmica:

HIVER	INVERNO
<i>La pluie tombe, inonde le sol, détrempe les vents ; vents, voiles fantômes qui reviennent perdues de la haute mer. La nuit s'attarde. Pauvres vents désœuvrés, chassés des moulins, des navires, débarqués dans le premier port venu, et qui errent égarés par les rues désertes battant aux portes en un mugissement de rafale, de sanglot et de révolte. La nuit ressuscite le silence dans les moindres rumeurs. Hiver ! Eau qui chante dans les rigoles, pardonne-moi, eau mendicante. Dans ma chambre sans confort je songe aux heures enfuies, tenant un livre ouvert sur mes genoux. L'âme de mon grand-père traverse le salon désert et vient s'asseoir près de moi sur mon lit, l'âme de mon grand-père, le beau Manuel Antônio.</i>	A chuva cai, alaga o chão, encharca os ventos; Ventos, velas fantasmas que vêm perdidas do alto mar. A noite faz muito tarde. Pobres ventos sem trabalho, Expulsos dos moinhos, dos navios, Desembarcados no primeiro porto, E que vão pelas ruas vazias Batendo às portas num clamor de rajada, De lamento e de revolta. A noite ressuscita o silêncio em todos os rumores. Inverno! Água que canta nas sarjetas, Perdoe, água mendiga. No meu quarto sem conforto Penso nas horas que passaram, Abro um livro sobre meus joelhos. A alma de meu avô vem pela sala deserta Sentar-se ao pé de mim sobre o meu leito, O meu bonito avô Manuel Antônio.

No primeiro verso, Carvalho recria o efeito da aliteração em /ch/ com aliterações das plosivas /p/, /t/ et /d/, além de uma assonância de vogais nasais. Ademais, enquanto em português cada uma

das partes do verso contém quatro sílabas poéticas, em francês consegue-se manter um tecido sonoro regular, com cada expressão entre as vírgulas contando com 5 sílabas poéticas. A assonância estende-se ao próximo verso da tradução, com o acréscimo de uma nova aliteração, da fricativa /v/ – esse som costuma ser associado com ao sopro do vento. Esse trabalho artesanal, de criação rítmica, atravessa todo o poema, com ecos que ajudam a recriar a atmosfera triste e invernial. Aqui, parece-nos que todas as escolhas de Carvalho colocaram, em primeiro plano, a dimensão do ritmo:

*Pauvres vents désœuvrés*, (v. 4)

*et qui errent égarés par les rues désertes* (v. 7)

Pobres ventos sem trabalho,

E que vão pelas ruas vazias

No primeiro exemplo acima, o tradutor opta por “*désœuvrés*” para traduzir “sem trabalho”, retomando a aliteração em /v/ e, portanto, o espírito do vento sempre presente no poema. Coloca-se, assim, em prática uma estratégia de condensação que se alinha muito bem com a poética de “depuração dos meios” de Cardozo, de máxima eficácia poética com um uso mais enxuto de recursos. No segundo caso, a tradução de um verbo por um mais específico em francês, que pode ser problemática, como já vimos, reforça o trabalho sonoro com uma nova aliteração em /r/ e assonância em /e/.

Além disso, Carvalho opta por uma tradução mais literal nos versos 12 e 13 (“*Eau qui chante dans les rigoles,/ pardonne-moi, eau mendicante.*”), que provoca um efeito inesperado em francês, uma estranheza pela ausência de artigo antes das ocorrências de “*eau*”. O tradutor também retoma uma estrutura presente em “Olinda”: “*eau qui chante*”. Esse cuidado, de empregar estratégias semelhantes para poemas da mesma época e do mesmo poeta, ajuda a distinguir as traduções entre si, criando poéticas diferentes em uma antologia que poderia ser extremamente homogênea – sobretudo, em razão da seleção temática de seus poemas.

O único detalhe problemático é uma sutil mudança de sentido no verso 10. Enquanto há em português “a noite ressuscita o silêncio em todos os rumores”, em francês Carvalho racionaliza a imagem, com um resultado ligeiramente menos poético: “*la nuit ressuscite dans le silence les moindres rumeurs.*” O tradutor, nesse caso, muda o objeto da sentença, pois não é mais o silêncio que é ressuscitado pela noite, mas os rumores. Trata-se de uma relação diferente entre os elementos. No entanto, nesse poema, esse ponto não compromete, de forma alguma, o ótimo resultado final. O Cardozo inaugural em francês é, sem sombra de dúvida, uma das melhores traduções de Carvalho, colocando essa poesia verdadeiramente como um dos seus pontos luminosos, de suas flores vivas.

### 5.9.3 Ascânio Lopes

Ascânio Lopes é o representante, na antologia, do Modernismo mineiro da revista *Verde*, fundada em 1927, na cidade de Cataguases. Para Bosi (1974), esse grupo aproximava-se do Modernismo paulista em suas vertentes: a liberdade de expressão e a ênfase na temática nacionalista. Segundo Sant’Anna (2006), esse grupo de poetas debruçava-se principalmente sobre os símbolos marcantes da modernização, como os meios de transporte, de comunicação, de entretenimento e de produção industrial, para extrair procedimentos estéticos que pudessem captar o espírito moderno, criando formas literárias emprestadas do telégrafo, da fotografia (cf. SANT’ANNA, 2006, p. 2020).

A antologia de Carvalho traz dois poemas de Ascânio Lopes, “Serão do menino pobre”/“*La veillée de l’enfant pauvre*” e “Cataguases”. Em relação ao primeiro, que pode ser encontrado na seção de Anexos deste trabalho, as estratégias de tradução de Carvalho não se afastam daquilo que discutimos até aqui: algumas escolhas lexicais que favorecem um resultado mais “enobrecido” em francês, reestruturações sintáticas que racionalizam os versos, perdas eventuais de paralelismos significativos.

Em “Cataguases”, poema mais longo que reproduzimos, na seção de Anexos, a tradução de Carvalho concentra-se sobretudo no nível semântico, com estratégias semelhantes às utilizadas em “*Veillée de l’enfant pauvre*”. Contudo, um aspecto pode ser destacado: no poema, há uma separação entre uma série de cidades mineiras, grandes ou pequenas, novas ou velhas demais, com exceção da cidade natal do poeta, Cataguases. Algumas cidades são criticadas pela influência estrangeira: “*Belo Horizonte / ville européenne*” (v. 1-2); “*ni leur style européen, ici, ni invasion américaine de bungalows dernier cri*” (v. 23). Cataguases, no entanto, é a manifestação genuinamente mineira: com suas casas, seu modo de vida que preserva ainda parte da tradição, mas que não é um paraíso primitivo, intocado. A modernidade é onipresente: as chaminés, os “bondes atrasados, cheios de gente apressada”, os carros – apenas dois, no entanto, que não ameaçam as brincadeiras infantis no meio da rua –, os fios de luz que capturam os papagaios, o cinema. Em “Cataguases”, encontramos uma série de ruídos, onomatopeias ou não, que, assim como as cantigas infantis em “Noturno de Belo Horizonte”, ajudam a construir o tecido sonoro do poema:

<i>Bruit. Rumeur.</i>	Barulho. Rumor.
<i>Sirènes. Klaxons.</i>	Sirenes. Klaxons.
<i>Ni le ronron des trams en retard</i>	Nem o ramerrão dos bondes atrasados
<i>Ni la désagréable stridence des boulangers</i>	Nem o tintim áspero dos padeiros.
<i>Ni le klaxon importun des teinturiers.</i>	Nem a buzina incômoda dos tintureiros
<i>incontornables pétarades aux fêtes de bienvenue</i>	foguetes obrigatórios nas festas de chegada
<i>quand les gouttières ruissellent</i>	quando as goteiras pingam
<i>Mais avec le cri-cri des grillons,</i>	Mas com o cricri dos grilos,
<i>le coassement des grenouilles.</i>	o ranram dos sapos.

Vê-se uma passagem importante dos barulhos urbanos desagradáveis para aqueles ruídos, ainda presentes em certas partes da cidade, associados a uma vida mais tranquila, como o canto dos grilos e dos sapos. O poema parte progressivamente da apresentação das cidades mineiras, suas configurações e seus traços distintivos, para o elogio de Cataguases, casa da infância do eu lírico. A transição não é apenas de um grau de modernização para outro e suas implicações, mas de tempo, pois Cataguases é o retorno do território sagrado da infância. Nesse caso, a tradução de Carvalho poderia ter se beneficiado, embora seja um pequeno detalhe, de um uso consciente dos “barulhos”, que vão da especificidade do mundo urbano à ingenuidade infantil, marcada pelas onomatopeias: “*le ronron des trams*” talvez seja muito suave; o “*coassement des grenouilles*” talvez seja muito impessoal. Há algumas opções para realinhar esses ruídos aos seus contextos específicos. No primeiro caso, poderia se utilizar “*le roulement du tram*” ou ainda “*le vrombissement du tram*”, para manter a qualidade sonora de “ramerrão”, barulho monótono e repetitivo, ou, construindo outra relação sonora, inclusive com as sílabas travadas em /r/, “*le fracas du tram*”. Já no segundo caso, o verso poderia ser convertido em “*le couac couac des grenouilles*”, guardando uma relação com a infância.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta tese, interessou-nos investigar o projeto subjacente à antologia *La poésie du Brésil*, de Max de Carvalho, bem como sua posição projetada no sistema cultural francês, a representação do modernismo – e de sua tradução – construída pelo organizador e os possíveis (desejáveis?) impactos desse volume para a poesia brasileira traduzida na França e para as normas tradutórias vigentes nesse país.

Em um primeiro momento, realizamos a análise dos aspectos liminares em torno da antologia e que a constituem enquanto objeto material no mundo, criando uma imagem dessa produção poética, inscrevendo-a em um horizonte de expectativa – embora o subverta em alguns momentos – e aproximando-a de um determinado público leitor projetado. Essa noção de horizonte é bastante significativa, pois, apresenta-se, como já vimos anteriormente, como uma via de mão dupla, indicando, ao mesmo tempo, aberturas e limites para a tarefa do tradutor (BERMAN, 1995, p. 81). Nesse ponto do trabalho, procuramos examinar, portanto, o maior número possível de elementos do aparato paratextual, observando qual horizonte projetam e como se relacionam com o projeto tradutório da antologia e com outras instâncias essenciais – o perfil da editora, de seus catálogos, de seus editores e do tradutor/antologista. Analisamos, então, a capa, o texto de contra-capas, as epígrafes e as notas de fim de texto para compreender como se apresenta o projeto de Carvalho. A partir de uma hipótese inicial bastante severa, que encarava a publicação em questão como um objeto construído a serviço de uma visão etnocêntrica e reducionista do Brasil, sobretudo em razão de uma escolha temática bastante centrada na questão do território, pudemos perceber a potência dessa antologia – construída a partir de um projeto de enobrecimento e de (re)estabelecimento de bases – a lacuna percebida por Michel Chandeigne – e que acaba criando uma série de aproximações e de diálogos que, fora de um projeto dessa natureza, talvez nunca tivessem acontecido.

Após esse momento, que correspondeu à primeira etapa da análise descritiva proposta por Lambert e Van Gorp, passamos à discussão a respeito da constituição desse volume enquanto *antologia*, com todo o peso que essa palavra carrega – sobretudo no universo cultural francês, no qual falar de poesia brasileira traduzida tem sido falar também desse tipo de publicação (e, por que não, *gênero literário*). Como pudemos notar, graças ao trabalho de levantamento das antologias de poesia brasileira traduzida existentes na França – cujo resultado pode ser conferido nas duas grandes tabelas que se encontram ao final deste trabalho –, a presença dessa poesia ancorava-se fortemente nesse tipo específico de publicação. Elas ajudaram (e ainda ajudam, de certa forma) a construir a história literária desse gênero ao longo do tempo, introduzindo poetas e poemas, pavimentando o caminho para sua presença, sua circulação e sua efetiva recepção, apontando as mudanças que vão ocorrendo dentro e

fora do cânone, ilustrando os variadíssimos caminhos da poesia e revelando, eventualmente, algumas surpresas, como nomes que caíram no esquecimento e estão sendo resgatados – como Rita Joana de Souza, evocada por Carvalho, mas cujos poemas ainda não foram redescobertos no Brasil – e também lacunas escandalosas – a título de exemplo, a inexistência de traduções dos poemas de Ana Cristina César e de Paulo Leminski em publicações antológicas.

Dentre esses florilégios, nenhum deles foi tão ambicioso, seja na simples questão de volume – número de páginas, poetas ou poemas –, seja no projeto mais geral – a construção de verdadeiro *panorama* que recobre cinco séculos de produção poética! – como é o caso da edição da Chandeigne. Além disso, nenhuma outra antologia apresenta-se de forma tão coesa, com um efeito de unidade tão aparente quanto *La poésie du Brésil* que, como já vimos, é profundamente marcada pelas preferências temáticas de seu organizador, sendo atravessada, do início ao fim, por uma série de temas obcecantes em torno da natureza. Esse efeito de conjunto, no entanto, acaba resultando em representações sensivelmente diversas da poesia brasileira – como a seleção de Mário de Andrade, que não inclui nenhum poema de *Pauliceia desvairada*, e de Ronald de Carvalho que apresenta muito pouco da sua fase mais radicalmente modernista. Apesar disso, essa antologia consegue fazer um bom trabalho, trazendo um arranjo bastante produtivo de primeiras traduções, de autores nunca antes traduzidos, e retraduições de poemas que são exemplares quase obrigatórios em coletâneas – como é o caso de “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias, e “Vou-me embora pra Pasárgada”, de Manuel Bandeira, esse último contando com pelo menos cinco outras traduções. Relembrando Berman (1995, p. 84) e a sua afirmação a respeito do envelhecimento das traduções e da necessidade constante do trabalho de retradução, trazendo os textos para o nosso tempo e para as nossas normas tradutórias, Carvalho atinge, com o seu conjunto, um equilíbrio bastante interessante entre novas apresentações e outras possibilidades de tradução. Isso fica particularmente evidente na seção “*Romantiques*”, em que podemos observar um tratamento radicalmente diferente das traduções em relação, por exemplo, ao trabalho de Victor Orban, em seu volume de 1914. Aliás, um desenvolvimento possível desta tese – e bastante necessário, eu diria – seria a construção sistemática de uma história da tradução da poesia brasileira na França a partir do final do século XIX até hoje. Esse tipo de trabalho poderia nos dar pistas mais precisas a respeito do tratamento das traduções, ao longo do tempo, dessa produção poética específica e, se é possível, aproximá-la, por exemplo, da produção poética francesa.

Em um segundo momento, passamos ao exame crítico dos poemas da fase heroica do Modernismo, produzidos entre 1922 e 1930, selecionados e traduzidos por Carvalho. Como já explicamos anteriormente, nosso objetivo era examinar as estratégias tradutórias empregadas na translação dessa produção para a língua francesa e compreender como os poemas modernistas desse período, repletos de especificidades formais e temáticas, além de uma relação ambivalente com a

tradição poética, a produção brasileira anterior e a europeia, no geral, foram traduzidos. A partir de uma posição tradutiva, que propõe uma alternativa radical de morte física e metafísica e renascimento do poema – a metáfora da *páscoa*, empregada pelo tradutor – em um processo que se ancora não somente na camada semântica – embora tenhamos percebido que, sim, ela ainda parece ser predominante nas traduções de Carvalho, mas a partir do tripé poundiano do verbovocovisual onde tudo é igualmente importante para a (re)constituição do texto poético. O tradutor afirma lançar mão de uma série de estratégias que visam *transcriar* na língua francesa esses objetos estéticos – as tão comentadas *fleurs vivantes* no lugar das *coroas funerárias*. Embora não privilegie a busca por uma correspondência rítmica e métrica, Carvalho consegue alcançar, de modo geral, bons resultados em suas traduções, com alguns pontos mais bem realizados do que outros.

Como comentamos longamente em nosso quinto capítulo, parece-nos que as imagens poéticas constituem o verdadeiro “alumbramento” para Carvalho pois são, justamente, os pontos em que ele parece mobilizar o máximo de recursos para garantir que a beleza visual e semântica dos poemas tenha o mesmo viço na língua estrangeira. É o caso, por exemplo, das traduções de Guilherme de Almeida e de Ronald de Carvalho – momentos em que o tradutor é capaz de *recriar* e, até mesmo, de *reavivar* as imagens contidas nesses poemas. Além disso, pudemos perceber que, no âmbito do *ritmo*, a tradução desses poemas para a língua francesa ainda pode se apresentar de outras formas. Essa questão é particularmente sensível em poetas que exploram outras formas de ritmo, fundamentadas na aparente *simplicidade* da oralidade, como alguns poemas de Manuel Bandeira – “Evocação do Recife”, principalmente – e Mário de Andrade – que gerou ritmicamente, em francês, *fleurs séchées*, em “O poeta come amendoim”.

Meschonnic aborda, em *Critique du rythme* (1982), a dificuldade geral da literatura francesa para imprimir um ritmo que se aproxime da voz, da oralidade.

O lugar da voz é o lugar da poesia, e é um lugar histórico, uma cultura. O lugar da voz não é o mesmo na tradição francesa e na anglo-americana, porque a relação do poema com o oral, com o falado, com a linguagem ordinária, não é a mesma nos dois lugares. De Wordsworth a Hopkins, Pound e Eliot, a novidade poética sempre se fez em inglês em uma relação nova com o falado, dos beatniks a Charles Olson. A voz está situada necessariamente pela primazia, ou a história, da oralidade. [...] As tradições poéticas que regem a modernidade em francês, por mais diversas que sejam, convergem todas a uma censura da oralidade, e da voz, o que repercute, também, na dicção, incluída, a princípio, no sentido lexical, estilístico, da palavra.<sup>173</sup> (MESCHONNIC, 1982, p. 289-290, tradução nossa).

<sup>173</sup> No original: “Le lieu de la voix est le lieu de la poésie, et c’est un lieu historique, une culture. Le lieu de la voix n’est pas le même dans la tradition française et dans la tradition anglo-américaine, parce que le rapport du poème à l’oral, au parlé, au langage ordinaire, n’y est pas le même. De Wordsworth à Hopkins, à Pound et à Eliot, la nouveauté poétique s’est toujours faite en anglais dans un rapport nouveau au parlé, jusqu’aux beatniks et à Charles Olson. La voix y est nécessairement située par le primat, ou l’histoire, de l’oralité. [...] Les traditions poétiques qui régissent la modernité en français, toutes diverses qu’elles sont, convergent toutes vers une censure de l’oralité, et de la voix, qui se répercute également dans la diction, y compris d’abord au sens lexical, stylistique, du mot.”

Essa relação com a oralidade, parece-nos que se estende também à tradução poética. Como abordamos, por exemplo, na análise de “Evocação do Recife”, do Bandeira, nos poemas de Oswald de Andrade e de Mário de Andrade, a tradução de Carvalho distancia-se, na maior parte das vezes, da oralidade. Esse efeito nos parece ser resultado de uma série de escolhas sistemáticas que atravessam a antologia e, principalmente, a pequena porção de poemas que analisamos mais profundamente: uma opção por verbos “mais específicos” – o “*semble être*” para traduzir o “é” de “Viveiro” é um dos exemplos mais claros; uma escolha lexical que parece preferir opções mais literárias – como “*échoppes*” e “*demeure*”, também nas traduções dos poemas de Oswald; uma certa hesitação diante de repetições essenciais para a construção das cadeias dos sentidos dos poemas – como em “*Profondément*”; uma preferência pela camada semântica do verso – também em “*Évocation de Recife*”, que perde algo de seu ritmo ao perder a melodia do Recife da memória do poeta, das cantigas infantis e dos bordões dos vendedores ambulantes. A somatória dessas escolhas acarreta, muitas vezes, o enobrecimento excessivo de alguns poemas que, em português, não apresentam essa característica. Ora, é claro que a tradução pode (e deve) buscar novas leituras, ressignificando formas e sentidos, mas o que é revolucionário no caso da fase heroica do modernismo brasileiro é justamente a “intromissão” de ritmos muito próprios da oralidade (“me dá um cigarro”) e a calculadíssima simplicidade de certos casos. Além disso, é problemática também a hesitação de Carvalho em não buscar, em momento algum da antologia, uma correspondência formal em língua francesa para determinadas métricas regulares da poesia brasileira, sobretudo em alguns casos em que esse aspecto é central para a construção do ritmo do poema, como no poema paródico “Meus oito anos”, de Oswald e na cadência gostosamente familiar de “Vou-me embora pra Pasárgada”, de Bandeira.

No entanto, vale a pena ressaltar que, embora não resultem em efeitos tão interessantes para os poemas mencionados acima, há três casos específicos em que Carvalho atinge resultados absolutamente brilhantes: as traduções dos poemas de Guilherme de Almeida, de Ronald de Carvalho e “*Hiver*”, de Joaquim Cardozo. Em comum, esse grupo apresenta poemas cujo ritmo é criado a partir de um certo virtuosismo dos poetas em relação ao tecido sonoro do poema com o uso, por exemplo, de assonâncias e de aliterações que atravessam o poema e que participam da construção de seus sentidos. A poesia de Carvalho veste, perfeitamente, o modernismo de Guilherme de Almeida que, como já vimos, fez parte desse movimento, mas não pode ser considerado como a sua voz mais icônica.

Ao longo de nossas análises, pudemos perceber que, embora as normas tradutórias para o francês ainda sofram com um certo enrijecimento, como apontado por Meschonnic (1982) e Berman (1995), parece-nos que há, sem sombra de dúvida, um movimento em direção ao tensionamento de

algumas dessas normas. Da racionalização ainda hegemônica, com o acréscimo de conectivos e de possessivos e a obsessão do *choisir le mot juste*, mesmo quando o poema não o exige, pudemos testemunhar alguns atos de rebeldia de Carvalho – quando ele suprime dois conectivos de sua tradução que, portanto, estavam lá no poema original. Esse gesto do tradutor, nos mostra a potência das possibilidades que se abrem na tradução da poesia brasileira para o francês quando o que está realmente em jogo é a recriação, a transcrição dos efeitos da poesia, além, é claro, da importância do trabalho de crítica – que possa estar sempre atento a esses detalhes tão significativos. Em nossa epígrafe inicial, recorremos a Bandeira e a sua exortação à criação da poesia do nosso país; parece-nos que, em língua francesa, o *ritmo* da poesia brasileira – esse mais imediatamente relacionado à oralidade – aguarda também a sua criação. “*Il faut créer (crier) la poésie de ce pays de soleil / [...] Je veux le soleil dans ta poésie et celle de tes amis./ [...] Il faut créer (crier) la poésie du Brésil*” – porque em tradução também se cria, em tradução também se gestam as novidades.

Evidentemente, muito ficou de fora dessas páginas, que poderiam ser ampliadas indefinidamente por conta da riqueza do nosso material de pesquisa – uma única antologia rendeu quase trezentas páginas, quem dirá quatorze, cujos dados, apenas preliminares, podem ser encontrados mais adiante, em nossas tabelas. A contribuição que aqui se encerra é, de fato, apenas o início de um trabalho com a tradução (e a sua crítica) de poesia brasileira em língua francesa que vai se estender por muito tempo. Espero encontrá-los em breve. *À suivre*.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AIXELÁ, Javier Franco. Itens culturais-específicos em tradução. Tradução de Mayara Matsu Marinho, Roseni Silva. **In-Traduções**, Florianópolis, v. 5, n. 8, p. 185-218, jan./jun. 2013. Disponível em: <http://incubadora.periodicos.ufsc.br/index.php/intraducoes/article/viewFile/2119/2996>. Consultado em: 20 ago. 2020.
- ALENCAR, José Almino. Fui poeta menor, perdoai! In: COUTO, Ribeiro. **Melhores poemas**. São Paulo: Global, 2002.
- AMARAL, Aracy. **Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas**. São Paulo: Martins, 1970.
- AMARAL, Ruy Pacheco de. **O Brasil na França**. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2008.
- ANDRADE, Mário de. **Cartas de Mário de Andrade a Luís da Câmara Cascudo**. Rio de Janeiro: Vila Rica, 1991.
- ANDRADE, Oswald. **O perfeito cozinheiro de almas deste mundo**. São Paulo: Globo, 1992.
- ARROJO, Rosemary. Os estudos da tradução na pós-modernidade, o reconhecimento da diferença e a perda de inocência. **Cadernos de tradução**, Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 53–69, 1996.
- AUDIGIER, Emilie; CARVALHO, Max de. Entrevista com Max de Carvalho. **Passages de Paris**, Paris, n. 11, 2015. Disponível em: [encurtador.com.br/fLY05](http://encurtador.com.br/fLY05). Consulta em : 15 jun. 2017.
- AUDRERIE, Sabine. À Paris, une librairie de langue portugaise. **La Croix**, Paris, 24 mar. 2015. Culture. Disponível em: <https://www.la-croix.com/Culture/Actualite/A-Paris-une-librairie-de-langue-portugaise-2015-03-24-1294615>. Acesso em: 7 out. 2019.
- BANDEIRA, Manuel. **Apresentação da poesia brasileira**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967.
- BANDEIRA, Manuel. **Itinerário de Pasárgada**. São Paulo: Nova Fronteira, 1984.
- BANDEIRA, Manuel. **Antologia dos poetas brasileiros: fase moderna**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- BERMAN, Antoine. **Pour une critique des traductions: John Donne**. Paris: Gallimard, 1995.
- BERMAN, Antoine. **A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica**. Tradução de Maria Emília Pereira Chanut. Bauru: EDUSC, 2002.
- BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra**. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2013.
- BIAGIOLI, Nicole. Dites-le avec des fleurs: le code symbolique floral ou comment construire les émotions en discours en se passant des mots. **Semen – Revue de sémio-linguistique des textes et discours**, Besançon, n. 35, 2013.



BISCAIA, Maria Sofia Pimentel. **Dicionário terminológico de crítica literária pós-colonial**. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2008.

BOAVENTURA, Maria Eugênia. **Oswald de Andrade: vida e obra**. Disponível em: <https://www.unicamp.br/~boaventu/page19.htm>. Acesso em: 8 out. 2019.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1974.

BRITO, Mário da Silva. **Panorama da poesia brasileira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1959. (Volume 4)

BRITTO, Paulo Henriques. Correspondências estruturais em tradução poética. Cadernos de literatura em tradução, n. 7, São Paulo, 2006. Disponível em: <http://www.periodicos.usp.br/clt/article/view/49402>. Consultado em: 17 fev. 2010.

BRITTO, Paulo Henriques. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

BRITTO, Paulo Henriques. O tradutor como antologista. In: TORRES, Marie-Hélène Catherine; FREITAS, Luana Ferreira de; COSTA, Walter Costa. (Org.) **Literatura traduzida: antologias, coletâneas e coleções**. Fortaleza: Substância, 2016.

BRITTO, Paulo Henriques. Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia. **Eutomia**, Recife, v. 1, n. 20, p. 226-242, 2017.

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

CARDOZO, Maurício. A institucionalização da tradução na UFPR: 2001-2011, dez anos do Bacharelado Acadêmico em Estudos da Tradução. In: GUERINI, Andréia; TORRES, Marie-Hélène Catherine; COSTA, Walter Carlos. (Org.) **Os estudos da tradução no Brasil nos séculos XX e XXI**. Florianópolis: PGET/UFSC; Tubarão: Copiart, 2013.

CARELLI, Mário. **Culturas cruzadas - Intercâmbios culturais entre França e Brasil**. Tradução de Nícia Adan Bonatti. São Paulo: Papyrus, 1994.

CARPEAUX, Otto Maria. **Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e da Saúde; Serviço de Documentação, 1951.

CARVALHO, Max de. (Org.) **La poésie du Brésil: anthologie du XVIe au XXe siècle**. Tradução de Max de Carvalho. Paris: Chandeigne, 2012.

CARVALHO, Max de. mon nom est légion: ma petite brésiliade. **Fabrique de l'art**, Kolkata, Índia, v. 2, n° Trimukhi, p. 98-101, 2016.

CARVALHO, Ronald. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Editora Agir, 1960.

CASANOVA, Pascale. **A república mundial das letras**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CASTELLO, José Aderaldo. **A literatura brasileira**. Origens e unidade. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

CENDRARS, Blaise. **Etc..., etc...: um livro 100% brasileiro**. Tradução de Teresa Thérion. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

CHANDEIGNE. **La poésie du Brésil**. Disponível em: <https://editionschandeigne.fr>. Acesso em: 7 out. 2012a.

CHANDEIGNE. Prière d'insérer. In: CARVALHO, Max de. (Org.). **La poésie du Brésil - anthologie du XVIe au XXe siècle**. Tradução de Max de Carvalho. Paris: Chandeigne, 2012b.

CHANDEIGNE. **Chandeigne 25 ans - Catalogue**. Paris: Chandeigne, 2017.

CHANDEIGNE, Michel; MENDES DOS SANTOS, Ilda. **Midi de Brésil(s)**. Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales/Fondation Maison des Sciences de l'Homme, 2012. Disponível em: <[https://www.canal-u.tv/video/fmsh/midi\\_de\\_bresil\\_s\\_traduire\\_lire\\_editer\\_la\\_culture\\_lusophone\\_en\\_france.31615](https://www.canal-u.tv/video/fmsh/midi_de_bresil_s_traduire_lire_editer_la_culture_lusophone_en_france.31615)>. Acesso em: 18 set. 2018.

CHARTIER, Roger. **A aventura do livro: do leitor ao navegador**. Tradução de Reginaldo Camello Côrrea de Moraes. São Paulo: Editora UNESP; Imprensa Oficial, 1998.

CHARTIER, Roger. **A mão do autor e a mente do editor**. Tradução de George Schlesinger. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

CHEREM, Lúcia. **As duas Clarices entre a Europa e a América: leitura e tradução da obra de Clarice Lispector na França e no Quebec**. Curitiba: Editora UFPR, 2013.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

COSTA, Cristina Henrique da. O ritmo do Anfion de João Cabral de Melo Neto: acolhendo/recusando a história, **Remate de males**, Campinas, v. 34, n. 1, p. 60-79, 2014.

COSTA, Walter Carlos; GUERINI, Andréia; TORRES, Marie-Hélène Catherine. (Org.) **Literatura e tradução**. Textos selecionados de José Lambert. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

CRISNAY, Louise de. Le Brésil, terre de vers. **Libération**, Paris, 5 dez. 2012. Disponível em: [http://next.liberation.fr/livres/2012/12/05/le-bresil-terre-de-vers\\_865365](http://next.liberation.fr/livres/2012/12/05/le-bresil-terre-de-vers_865365). Acesso em: 12 fev. 2016.

CUNHA, Teresa Dias Carneiro. A literatura brasileira traduzida na França: o caso de Macunaíma, **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 1, n. 2, p. 287-242, 1997.

DANTAS, Marta. Pragano. O que podem as traduções pela literatura brasileira? **Belas Infiéis**, Brasília, v. 6, n. 2, p. 11-20, 2017.

DEL PRIORE, Mary. As mulheres e os livros: vidas qe se contam. In: ACADEMIA CEARENSE DE LETRAS. **A Mulher na literatura: criadora e criatura**. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2010.

DENIS, Ferdinand. **Scènes de la nature sous les tropiques: et de leur influence sur la poésie**. Paris: Louis Janet, 1824.

DENIS, Ferdinand. Considerações sobre o caráter que a poesia deve assumir no novo mundo. In: DENIS, Ferdinand. **Resumo da história literária do Brasil**. Tradução de Guilhermino César. Porto Alegre: Lima, 1968. p. 29–39.

DONAIRE FERNÁNDEZ, Maria Luisa. Opacidad lingüística, idiosincrasia cultural (N. del T.). **Traducción y adaptación cultural: España-Francia**. Oviedo, Espanha: Universidade de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1991. p. 79–91.

DROULERS, Martine; DE BIAGGI, Enali. L'île Brésil: la force d'un mythe cartographique. **Mappemonde**, Paris, n. 69, p. 40–43, 2003.

EVEN-ZOHAR, Itamar. **Polysystem theory**. *Poetics today*, Durham, NC, v. 11, n. 1, p. 1–268, 1990.

FALEIROS, Álvaro **Traduzir o poema**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2012.

FERRARI, Marta Beatriz. **Poesía española del'90: una antología des antologías**. Mar del Plata: EDUEM, 2008;

FERREIRA, Alice Maria Araújo. Noções fundamentais para se pensar a poética do traduzir. **Traduzires**, Brasília, v.1, p. 95-102, mai. 2012.

FIGUEIREDO, José Valle. **Antologia da poesia brasileira**. Lisboa: Verbo, 19-.

GENETTE, Gérard. **Seuils**. Paris: Éditions du Seuil, 1987.

GUERINI, Andréia; TORRES, Marie-Hélène Catherine; COSTA, Walter Carlos. (Org.) **Os estudos da tradução no Brasil nos séculos XX e XXI**. Florianópolis: PGET/UFSC; Tubarão: Copiart, 2013.

HAURÉLIO, Marco. **Contos folclóricos brasileiros**. São Paulo: Editora Paulus, 2010.

HEILBRON, John L. **Structure and dynamics of the world system of translation**. In: INTERNATIONAL SYMPOSIUM "TRANSLATION AND CULTURAL MEDIATION", 2010, Paris: UNESCO, 2010.

HEILBRON, John L.; SAPIRO, Gisèle. Por uma sociologia da tradução: Balanço e perspectivas. Tradução de Marta Pragana Dantas e Adriana Cláudia de Sousa Costa. **Graphos**, João Pessoa, v. 11, n. 2, p. 13–28, 2009.

HENNEBERG, Sylvia. Elizabeth Bishop's "Brazil, January 1, 1502" and Max Jacob's "Etablissement d'une communaute au Bresil": A Study of Transformative Interpretation and Influence. **Texas studies in literature and language**, Austin, v. 45, n. 4, p. 337–351, 2003.

HERMANS, Theo **Translation in systems: Descriptive and system-oriented approaches explained**. Manchester: Routledge, 2014.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **O espírito e a letra: estudos de crítica literária**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

HOMEM DE MELLO, Barão; HOMEM DE MELLO, Francisco. **Geographia-atlas do Brazil e das cinco partes do mundo**. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1912.

- JOSSUA, Jean-Pierre. **Pour une histoire religieuse de l'expérience littéraire**. Vol. 4. Paris: Beauchesne, 1998.
- KÉCHICHIAN, Patrick. Portrait d'auteur: Max de Carvalho. **Tire-lignes**, Toulouse, n° 5, p. 6–7, 2010.
- KÉCHICHIAN, Patrick. Poésie – La poésie du Brésil : anthologie du XV<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle. **La Croix**, Poésie, Paris, 10 nov. 2012. Disponível em: [http://www.la-croix.com/Archives/2012-11-10/POeSIE.-La-Poesie-du-Bresil-Anthologie-du-XVIe-au-XXe-siecle-\\_NP\\_-2012-11-10-874281/](http://www.la-croix.com/Archives/2012-11-10/POeSIE.-La-Poesie-du-Bresil-Anthologie-du-XVIe-au-XXe-siecle-_NP_-2012-11-10-874281/). Acesso em: 10 fev. 2016.
- LAFETÁ, João Luiz. **1930: a crítica e o modernismo**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- LAMBERT, José; SOUSA, Ocenilda Santana de. O Brasil literário na França (1950-2000): internacionalização e estudos da recepção. *Cadernos de Tradução*, v. 37, n. 1, Florianópolis, p. 249-278, set.-dez. 2017.
- LAPOUGE, Gilles. Retrao do Brasil poético. **Estadão**, Cultura, São Paulo, 22 fev. 2013. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,retrato-do-brasil-poetico,1000309>. Acesso em: 8 out. 2019.
- LARANJEIRA, Mário. **Poética da tradução: do sentido à significância**. São Paulo: Edusp, 2003.
- LARBAUD, Valery. **Sob a invocação de São Jerônimo**. Tradução de Joana Angélica. São Paulo: Mandarim, 2001.
- LE COMTE DE CLARAC ET LA FORÊT VIERGE DU BRÉSIL. **Chandeigne**. Disponível em: <https://editionschandeigne.fr/livre/le-comte-de-clarac-et-la-foretvierge-du-bresil/>. Acesso em: 7 out. 2019.
- LE GOFF, Jacques. Monumento/Documento. In: \_\_\_\_\_. **História e memória**. Tradução de Bernardo Leitão. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.
- LE LANGAGE des fleurs ou les selams de l'orient. Paris: Cabinet Littéraire, 1819.
- LEFEVERE, André. **Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame**. London: Routledge, 1992.
- LIMA, Anne. Les origines des éditions Chandeigne: depoimento. [setembro, 2006]. Paris: **Les filles du loir**. Entrevista concedida a Marine Jubin e Marie Clement. Disponível em: <https://www.lesfillesduloir.com/les-entretiens/anne-lima/>. Acesso em: 7 out. 2019.
- LOUVIOT, Isabelle. Anne Lima ou madame Chandeigne. **Sur une île j'emporterais**. Paris, 23 set. 2017. Disponível em: <https://suruneilej'emporterais.fr/anne-lima-madame-chandeigne/>. Acesso em: 7 out. 2019.
- MACHADO, Márcia Regina Jaschke. Manuscritos do modernista Luís Aranha. **Manuscrita**, São Paulo, v. 1, nº 10, p. 75–97, 2001.
- MARTNS, Wilson. **A literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1973.
- MASSON, Jean-Yves. Luxuriance brésilienne. **Magazine Littéraire**, Critique, Paris, nov. 2012.

MAVRODIN, Irina. Le concept d'anthologie ou à la recherche d'une autre identité : quelques approximations. **Dialogos**, Bucareste, v. 3, n. 1, p. 5-6, 2001.

MERQUIOR, José Guilherme. **De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira**. São Paulo: É Realizações, 2011.

MESCHONNIC, Henri. Manifesto em defesa do ritmo. Tradução de Cícero Oliveira. **Caderno de Leituras**, n. 40, Belo Horizonte: Chão da Feira, 1999.

MESCHONNIC, Henri. **Critique du rythme: anthropologie historique du langage**. Lonrai: Verdier, 1982.

MESCHONNIC, Henri. **Linguagem: ritmo e vida**. Tradução de Cristiano Florentino. Belo Horizonte: FAE/UFMG, 2006.

MESCHONNIC, Henri. **Poética do traduzir**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MINISTÉRIO DA CULTURA. **48 escritores representarão o Brasil no São do Livro de Paris de 2015**. Brasília: MinC, 2015. Disponível em: <http://cultura.gov.br/48-escritores-representarao-o-brasil-no-salao-do-livro-de-paris-2015/>. Acesso em: 9 out. 2019.

MORICONI, Ítalo. **Os cem melhores poemas brasileiros do século**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

NAULEAU, Sophie; CARVALHO, Max de ; CHANDEIGNE, Michel. **Ça ryme à quoi ?** Paris : France Culture, 24 fev. 2013. Disponível em : <https://www.franceculture.fr/emissions/ca-rime-quoi/anthologie-de-la-poesie-du-bresil>. Acesso em: 8 out. 2019.

NEWMARK, Peter. **A textbook of translation**. Hertfordshire, Inglaterra: Prentice Hall, 1988.

NICOLAS, Alain. Brésil, poésie d'un continent oublié, **L'Humanité**, Saint-Denis, 22 nov. 2012. Disponível em: <http://www.humanite.fr/culture/bresil-poesie-d-un-continent-oublie-509210>. Acesso em: 10 fev. 2016.

NIMUENDAJÚ, Curt.; IPHAN; IBGE. **Mapa etno-histórico do Brasil e regiões adjacentes**. Brasília: IPHAN, IBGE, 2017.

OBSERVATOIRE DE L'ÉCONOMIE DU LIVRE. **Le secteur du livre: chiffres-clés 2012-2013**. Paris: Service du livre et de la lecture, 2014. Disponível em: [encurtador.com.br/ilCRc](http://encurtador.com.br/ilCRc). Acesso em: 14/jan./19.

OBSERVATOIRE DE L'ÉCONOMIE DU LIVRE. **Le secteur du livre: chiffres-clés 2013-2014**. Paris: Service du livre et de la lecture, 2015. Disponível em: [encurtador.com.br/ilCR0](http://encurtador.com.br/ilCR0). Acesso em: 14 jan. 2019.

OBSERVATOIRE DE L'ÉCONOMIE DU LIVRE. **Le secteur du livre: chiffres-clés 2015-2016**. Paris: Service du livre et de la lecture, 2017. Disponível em: [encurtador.com.br/deEJU](http://encurtador.com.br/deEJU). Acesso em: 15 jan. 2019.

OBSERVATOIRE DE L'ÉCONOMIE DU LIVRE. **Le secteur du livre: chiffres-clés 2017-2018**. Paris: Service du livre et de la lecture, 2017. Disponível em: [encurtador.com.br/awGKV](http://encurtador.com.br/awGKV). Acesso em: 10 abr. 2020.

OLIVEIRA, Paulo. Conhecimento e valor: a ética em primeira pessoa de Wittgenstein e suas implicações para os estudos da tradução. **Tradução em revista**, Rio de Janeiro, v. 7, p. 01–19, 2009.

PANOFSKY, Erwin. Et In Arcadia Egi: Poussin e tradição elegíaca. In: PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1991.

PETILLON, Monique. La poésie du Brésil. **Le Monde**, Le monde des livres, Paris, 4 jan. 2013.

PERRAULT, Charles. Neuf contes de Charles Perrault. Paris : Ministère de l'éducation nationale et de la jeunesse, 2019.

PERRONE, Charles. A poética da criação novo-mundista em Toda a América. Tradução de Sergio B. F. Tavarolo. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 15, n. 27, p. 71-83, jul.-dez. 2013.

PIROLI, Rosalia. **Cultura popular e folclore em Macunaína, de Mario de Andrade, e Histórias de Alexandre, de Graciliano Ramos**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016. Disponível em: [encurtador.com.br/dmDN9](http://encurtador.com.br/dmDN9). Acesso em: 24 out. 2018.

PLASSARD, Freddie. **Lire pour traduire**. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2007.

PUNTONI, Pedro. “Águia sublimada”: a poética de Bernardo Vieira Ravasco. SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 28, 2015, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis: ANPUH, 2015.

RAMOS, Joranaide Alves. **Ascenso Ferreira: um poeta-cantador da cultura pernambucana**. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da FALE – Faculdade de Letras, da Universidade Federal de Alagoas. Maceió, 2013.

REGO, José Lins do. **Histórias da Velha Totônia**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

RIAUDEL, Michel. Préface. **France-Brésil**. Paris: adpf, 2005.

RIAUDEL, Michel. Teria havido um boom latino-americano? In: REIMÃO, Sandra; RIAUDEL, Michel. (Org.). **Livros, literatura & história: Passagens Brasil-França**. Florianópolis: Escritório do Livro, 2017. p. 11–47.

RISSARDO, Agnes. **O enigma da literatura brasileira contemporânea: recepção, visibilidade e legitimação**. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 14., 2015, Belém. **Anais...** Belém: UFPA, 2015. Disponível em: [http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2015\\_1455906791.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2015_1455906791.pdf). Acesso em: 15 jan. 2018.

RISSARDO, Agnes. **Contra o clichê: a prosa itinerante de Bernardo Carvalho e a recepção francesa**. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 13., 2013, Campina Grande. **Anais...** UFCG, 2013. Disponível em: [http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2013\\_1434327115.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2013_1434327115.pdf). Acesso em: 8 out. 2019.

RIVAS, Pierre. **Encontro entre literaturas: França, Brasil, Portugal**. São Paulo: Editora Hucitec, 1995.

RIVAS, Pierre. A recepção da literatura brasileira na França. In: RIAUDEL, M. (Org.). **Brasil-França**. Paris: Abpf, 2005a.



RIVAS, Pierre. **Diálogos interculturais**. São Paulo: Editora Hucitec, 2005b.

RIVAS, Pierre. Matériaux pour une étude de la réception de la littérature brésilienne en France. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Abralic, v. 8, n° 9, p. 129–140, 2006.

RODRIGUES, Cristina Carneiro. Prefácios e notas de tradutores brasileiros dos anos 1930 a 1950. **Tradução em Revista**, Rio de Janeiro, v. 7, p. 01–13, 2009.

RÓNAI, Paulo. **Encontros com o Brasil**. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014.

ROUANET, Maria Helena. **Eternamente em berço esplêndido**: a fundação de uma literatura nacional. São Paulo: Edições Siciliano, 1991.

SAID, Edward. Traveling theory. In: SAID, Edward. **The world, the text, the critic**. Cambridge, Mass.: Harvard, 1983.

SAMOYAULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Hucitec; Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANT'ANA, Rivânia Maria Trotta. O movimento Modernista Verde, de Cataguases – MG. *Em Tese*, Belo Horizonte, v. 10, p. 172-177, dez. 2006. Disponível em: [https://www.repositorio.ufop.br/bitstream/123456789/5422/1/ARTIGO\\_MovimentoModernistaVerde.pdf](https://www.repositorio.ufop.br/bitstream/123456789/5422/1/ARTIGO_MovimentoModernistaVerde.pdf). Consulta em: 26 mar. 2020.

SÉCHÉ, Alphonse. **Les muses françaises: anthologie des femme poètes**. Paris: L. Michaud, 1908. v. 1.

SERRANI, Silvana. Antologia: escrita compilada, discurso e capital simbólico. **Alea**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, p. 270-287, 2008.

SERRO, Raquel Brandão. A poesia de Joaquim Cardozo: um caminho próprio e original da poesia moderna brasileira. Dissertação de mestrado. Departamento de Teoria Literária e Literaturas. Universidade de Brasília. Brasília, 2012. Disponível em [https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/11837/1/2012\\_RaquelBrandaodoSerro.pdf](https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/11837/1/2012_RaquelBrandaodoSerro.pdf). Consultada em: 26 fev. 2020.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. Do eurocentrismo ao policentrismo. In: SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. Tradução de Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SOUSA, Germana Henriques Pereira de. Prefácio. In: TORRES, Marie-Hélène Catherine. **Traduzir o Brasil Literário: paratexto e discurso de acompanhamento**. Tradução de Marlova Aseff, Eleonora Castelli. Tubarão, SC: Copiart, 2011. p. 136.

SPÉZIA, Karla. **A literatura brasileira traduzida na França de 2000 a 2013: uma perspectiva descritiva e sociológica**. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

THINÈS, Georges. Paul Palgen et la modernité. **Communications de l'ARLLFBE**. Bruxelas: ARLLFBE, 1992. Disponível em: <ebibliotheque/communications/thines110492.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2018.

TORRES, Marie-Hélène Catherine. Tradução da cultura: literatura brasileira traduzida em francês. In: GUERINI, Andréia; TORRES, Marie-Hélène C.; COSTA, Walter Carlos. **Literatura traduzida e literatura nacional**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

TORRES, Marie-Hélène Catherine. **Traduzir o Brasil literário: paratexto e discurso de acompanhamento**. Tradução de Marlova Aseff, Eleonora Castelli. Tubarão, SC: Copiart, 2011.

TORRES, Marie-Hélène Catherine. A manipulação do cânone literário francês (1970-2011): Entre tradição nacional e inovação pela tradução. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, Belo Horizonte, v. 22, n. 1, p. 45–52, 2012.

TORRES, Marie-Hélène Catherine. **Traduzir o Brasil literário: história e crítica**. Tradução de Clarissa Prado Marini, Sônia Fernandes e Aída Carla Rangel de Sousa. Tubarão, SC: Copiart; PGET/UFSC, 2014.

TOURY, Gideon. **Descriptive Translation Studies and beyond: Revised edition**. Amsterdam: John Benjamins Publishing, 1995.

ZILBERMAN, Regina. As lições de Ferdinand Denis. **Gragoatá**, Rio de Janeiro, v. 11, nº 20, p. 199–218, 2006a.

ZILBERMAN, Regina. Ferdinand Denis e os paradigmas da história da literatura. **Revista Desenredo**, Passo Fundo, RS, v. 2, n. 1, 2006b.

## ANTOLOGIAS DE POESIA BRASILEIRA TRADUZIDAS PARA O FRANCÊS

BOURGÉA, Serge; MORTARA, Marcella et al. **Anthologie de la nouvelle poésie brésilienne**. Paris : Harmattan, 1988.

CARNEIRO, Izabel. **Anthologie de la poésie romantique brésilienne**. Tradução de Adrienne Álvares de Azevedo Macedo; Didier Lamaison, Cécile Tricoire. Paris: Eulina Carvalho, 1992.

CARVALHO, Max de. **La poésie du Brésil**. Paris: Chandeigne, 2012.

CARVALHO, Max de. **La poésie du football brésilien**. Tradução de Max de Carvalho. Paris: Chandeigne, 2014.

DARMANGEAT, Pierre; TAVARES-BASTOS, Antônio Dias. **Introduction à la poésie ibéro-américaine**. Paris: Le livre du jour, 1947.

ONIS, Federico de. **Anthologie de la poésie ibéro-américaine**. Paris: Nagel, 1956.

ORBAN, Victor. **Littérature brésilienne**. Paris: Garnier Frères, 1914.

ORBAN, Victor. **Poésie brésilienne**. Paris: Garnier Frères, 1922.

PALLOTTINI, Renata. **Anthologie de la poésie brésilienne**. Tradução de Isabel Meyrelles. Paris: Chandeigne, 1998.

PUJOL, Hippolyte. **Anthologie des poètes brésiliens**. São Paulo: Corbeil, 1912. Disponível em; [https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/7539/1/45000017011\\_Output.o.pdf](https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/7539/1/45000017011_Output.o.pdf). Acesso em: 12 mai. 2021.

QUILLIER, Patrick. **Retendre la corde vocale**. Montreuil: Le temps des cerises, 2016.

SÜSSEKIND, Flora. **La poésie brésilienne aujourd'hui**. Tradução de Patrick Quillier. Bruxelas: Le Cormier, 2011.

TAVARES-BASTOS, Antônio Dias. **Anthologie de la poésie brésilienne contemporaine**. Paris: Pierre Tisné, 1954.

TAVARES-BASTOS, Antônio Dias. **La poésie brésilienne contemporaine**. Paris: Pierre Tisné, 1966.

## ANEXO 1 – UM ESQUEMA SINTETIZADO PARA A DESCRIÇÃO DE TRADUÇÃO

### 1. *Dados preliminares:*

- Título e página-título (por exemplo, presença ou ausência da indicação de gênero, nome do autor, nome do tradutor)
- Metatextos (na página-título; no prefácio; nas notas de rodapé – no texto ou separado?)
- Estratégia geral (tradução parcial ou completa?)

Estes dados preliminares deveriam levar a hipóteses para análise posterior tanto no nível macroestrutural como no nível microestrutural.

### 2. Macronível:

- Divisão do texto (em capítulos, atos e cenas, estrofes)
- Título dos capítulos, apresentação dos atos e cenas
- Relação entre os tipos de narrativa, diálogos, descrição; entre diálogo e monólogo, voz solo e coro
- Estrutura narrativa interna (enredo episódico? Final aberto?); intriga dramática (prólogo, exposição, clímax, conclusão, epílogo); estrutura poética (por exemplo, contraste entre quartetos e tercetos em um soneto)
- Comentário autoral, instruções de palco

Esses dados macroestruturais devem levar a hipóteses sobre as estratégias microestruturais.

### 3. Micronível (isto é, mudanças nos níveis fônicos, gráficos, micros-sintáticos, léxico-semânticos, estilísticos, elocucionários e modais):

- seleção das palavras
- padrões gramaticais dominantes e estruturas literárias formais (metro, rima)
- formas de reprodução da fala (direta, indireta, indireta livre)
- narrativa, perspectiva e ponto de vista
- modalidade (passiva ou ativa, expressão de incerteza, ambiguidade)
- níveis de linguagem (socioleto; arcaico/popular/dialeto; jargão)

Esses dados sobre estratégias microestruturais deveriam levar a um confronto renovado com as estratégias macroestruturais, e daí a considerações em termos do contexto sistemático mais amplo.

### 4. Contexto sistêmico:

- oposições entre micro e macroníveis e entre texto e teoria (normas, modelos)
- relações intertextuais (outras traduções e obras “criativas”)
- relações intersistêmicas (por exemplo, estruturas de gênero, códigos estilísticos)

## ANEXO 2 – ARTIGO DE LOUISE DE CRISNAY NO LIBÉRATION

CRITIQUE**LE BRÉSIL, TERRE DE VERS**

Par Louise de Crisnay

— 5 décembre 2012 à 19:06

Anthologie bilingue d'une poésie libérée du modèle occidental,  
et d'autant plus confondante

«Tupi or not Tupi that is the question.» Effronterie pure qui fait de l'anthropophagisme culturel le broyeur implacable des plus solides inhibitions. On la doit au poète Oswald de Andrade, dans son manifeste culte de 1928. La poésie brésilienne entrait alors dans la modernité, emboîtant une fois de plus le pas à la vieille Europe, mais cette fois-ci les coudées franches. Elle prend enfin un malin plaisir à déglutir l'héritage étranger sans arrière-pensée, à mastiquer allégrement tous les -ismes passés, présents et futurs, sans plus se soucier de savoir si elle sera taxée de littérature de première main ou de seconde zone. Pour tailler dans le vif cette beauté fraîche et changeante, les poètes revendiquent leurs propres «dentitions» qui, à l'instar de leurs ancêtres indiens tupi-guarani dévorant l'ennemi blanc pour en acquérir les vertus, ne feront qu'une bouchée du modèle occidental. Sous couvert de primitivisme sauvage, l'intuition reprend ses droits particuliers et Oswald de Andrade, en tenant la sujétion culturelle au collet, la remet à sa place et en bonne perspective : «Seul m'intéresse ce qui n'est pas à moi. Loi de l'homme. Loi de l'anthropophage.»

Par un juste retour des choses, c'est désormais au lecteur français de se prêter au jeu de l'assimilation de l'Autre, en l'occurrence quatre siècles de poésie réunis pour la première fois dans une copieuse anthologie bilingue. Tout comme Oswald de Andrade, dans l'ardeur de son cannibalisme littéraire, aspirait à dépasser la dualité boiteuse du national et de l'étranger, de l'autochtone et du colonisateur, il est presque inévitable qu'un lecteur de l'autre bord ne rencontre pas lui aussi ce genre d'écueil.



Cambrure. Celui, par exemple, de promener dans cet ouvrage un œil baladeur et impérial, comme un alchimiste faisant le tour d'un laboratoire exotique pour détecter les ingénieuses mutations des avant-gardes transplantées sous les tropiques. Ou, à l'opposé, celui de vouloir flairer dans le métissage d'un poème la cambrure pouvant être estampillée «Brasil».

Pour étouffer dans l'œuf ces ascendants nuisibles, Max de Carvalho, directeur de la publication, a fait le choix d'une présentation dépouillée. Hormis le découpage chronologique, le lecteur novice est judicieusement laissé démuni et l'esprit curieux renvoyé en toute fin de volume pour l'appareil critique, notamment des biographies particulièrement soignées. On appréciera d'autant mieux la liberté de lecture offerte par cette anthologie lorsqu'on s'apercevra que les poètes laissant le plus vif souvenir sont ceux qui ont été rétrospectivement jugés inclassables. A commencer par celui surnommé «Bouche d'enfer», tenu pour le premier grand poète national, le baroque Gregório de Matos, dont la verve satirique et la franche indécence déboussolaient la bienséance du XVII<sup>e</sup> siècle et qui, avec la même lucide faconde, était aussi capable de faire volte-face pour racheter sa vie dissolue dans un élan dévot.

Rôle. Les plus beaux morceaux de la poésie brésilienne sont dus à ce genre d'inflexibles marginaux, pas toujours maudits, pas nécessairement écartés du débat sur l'émancipation de leur pays mais qui, en matière d'originalité, ne s'en laissent jamais conter par les fantasmes collectifs. Ce sont des «séismes clandestins», d'après le mot du concrétiste Haroldo de Campos sur le «cas Souzaândrade», poète du dernier romantisme qu'il tira de l'oubli dans les années 60, révélant un visionnaire de la décadence moderne et son odyssée prophétique faisant déjà étape dans «l'Enfer de Wall Street».

Augusto dos Anjos est un autre exemple, en plein Parnasse mille fois singé et soporifique, d'un poète trop obnubilé par ses poussées hallucinatoires, ses convulsions morbides et sa névrose trempée de théories scientifiques pour se demander si elles tiennent du modèle ou de la copie. Il en reste un unique recueil, *Eu* («Moi»), où se tordent si bien de curieuses influences qu'il en sort un rôle fantasque sans équivalent.

Dans le panorama grouillant du XX<sup>e</sup> siècle, Ferreira Gullar tranche avec la transe limpide de son chef-d'œuvre, le «Poema sujo» («Poème sale») d'une centaine de pages, écrit en exil et passé entre toutes les mains des opposants à la dictature. Sans oublier le géant de ces lieux, Carlos Drummond de Andrade, dont la réputation n'est plus à faire.

Louise de Crisnay

La Poésie du Brésil. Anthologie du XVI<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle Choix, présentation et traduction de Max de Carvalho, en collaboration avec Magali de Carvalho et Françoise Beaucamp. Chandeigne, 512 pp., 42 €.

## ANEXO 3 – ARTIGO DE ALAIN NICOLAS NO L'HUMANITÉ

CULTURE ET SAVOIRS  
PORTUGAL BRÉSIL LITTÉRATURE

## Brésil, poésie d'un continent oublié

ALAIN NICOLAS JEUDI, 22 NOVEMBRE, 2012 L'HUMANITÉ

**Max de Carvalho donne une monumentale anthologie des chants d'un peuple, d'avant la découverte jusqu'aux contemporains.**

Poésie du Brésil, choisie et présentée par Max de Carvalho, traduction de Max de Carvalho, avec Ariane Witkowski, Inès Oseki-Dépré, Isabel Meyrelles, Michel Riaudel et Patrick Quillier. Éditions Chandeigne. 1 512 pages, 42 euros.

Si la poésie brésilienne bénéficie en France d'une énorme réputation, celle-ci repose très largement sur une méconnaissance, voire un malentendu. On n'en connaît que quelques auteurs récents liés à la chanson, à la littérature de colportage (le « cordel » du Nordeste), et quelques grands noms, Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, éventuellement Mario Quintana ou Moacyr Felix. Le reste, on l'imagine, à coups de clichés chargés d'exotisme et d'une vague connaissance de la prose latino-américaine, ou, au contraire, en la considérant, jusqu'au XIXe siècle, comme l'ombre portée de la poésie du Portugal. La poésie brésilienne, pourtant, est aussi diverse que ce quasi-continent lusophone, et aussi ancienne que la présence européenne. Plus même, si on inclut les immémoriaux, chants et mythes des Indiens, recueillis au fil des siècles. C'est le choix de Max de Carvalho, qui a tracé dans le continent poétique des routes nouvelles, reliant les époques et les régions. Travail titanesque qui embrasse les œuvres de 130 auteurs, depuis les Amérindiens et les premiers jésuites jusqu'aux modernistes contemporains. On s'y plongera avec délectation, découvrant écoles, mouvements et fortes individualités des siècles passés, du romantisme à l'indigénisme et aux baroques de la Renaissance et de l'âge classique, et retrouvant avec plaisir les grandes voix d'aujourd'hui, prises dans des perspectives autres que la comparaison avec notre modernité européenne. Un ouvrage qui va vite devenir indispensable aux amoureux du Brésil comme de la poésie.

## **POÉSIE. La Poésie du Brésil Anthologie du XVIe au XXe siècle**

Par KECHICHIAN Patrick, le 10/11/2012 à 12h00

*« Tour du Brésil en combien de jours, en combien de villes, de pages, de plages de silence, de poètes et de poèmes ? »* La question renvoie à l'immensité de la tâche et à son caractère subjectif. L'ouvrage embrasse en effet tous les territoires de la poésie brésilienne, depuis sa préhistoire indienne jusqu'à aujourd'hui. Dans sa belle préface, l'anthologiste s'explique sur l'*« effort de composition »* qui a été le sien et qui consiste à *« s'effacer jusqu'à disparaître en chacun »* des auteurs choisis. Donner au lecteur des fleurs vivantes et non des couronnes funéraires : tel doit être l'art du traducteur, écrit Max de Carvalho. Il semble avoir, ici, parfaitement honoré son contrat.

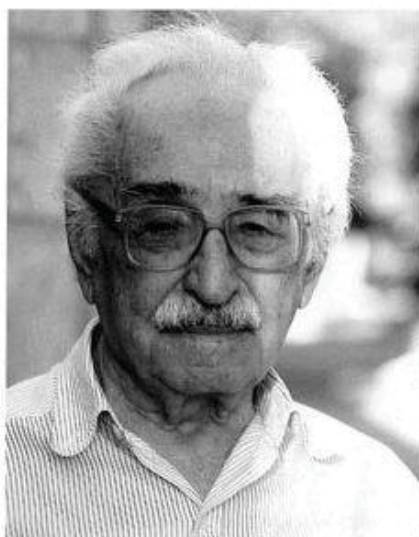
KECHICHIAN Patrick

# Luxuriance brésilienne

**La Poésie du Brésil. Anthologie du XVI<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle, choix, présentation et traduction de Max de Carvalho (éd. bilingue), éd. Chandeigne, 1400 p., 42 €.**

Par Jean-Yves Masson

**G**âce aux efforts d'éditeurs comme La Différence, L'Escampette ou Chandeigne, on commence à bien connaître en France la poésie portugaise moderne : Pessoa est entré dans La Pléiade ; Sophia de Mello Breyner Andersen, Miguel Torga, Herberto Helder ou António Ramos Rosa sont largement traduits. Mais le portugais n'est pas seulement la langue du Portugal : huit pays, dont cinq en Afrique, l'ont pour langue officielle, ce qui en fait (environ) la huitième langue la plus parlée au monde – un rang qu'elle doit surtout au Brésil et à ses 192 millions de lusophones. Du point de vue littéraire, le Brésil reste pour les Français, très largement, un continent à explorer : si certains de ses romanciers, de Jorge Amado à Clarice Lispector, ont conquis un large public, les plus grands poètes brésiliens demeurent presque tous pour nous des inconnus. Aussi faut-il saluer le travail titanesque accompli par Max de Carvalho, poète francophone d'origine brésilienne dont j'ai déjà eu l'occasion de recommander les livres aux lecteurs du *Magazine Littéraire* (voir n° 468, octobre 2007). Assisté de son épouse et de Françoise Beaucamp, il a choisi les textes des 134 auteurs que rassemble cette imposante anthologie bilingue et les a presque tous traduits lui-même, recourant ponctuellement aux travaux de Michel Riaudel, de Patrick Quillier, d'Ariane Witkowski, d'Isabel Meyrelles et d'Inês Oseki-Dépré. Ce faisant, il s'est volontairement détourné de l'extrême contemporain : aucun auteur retenu, nous prévient-il, n'est né après 1940 ; presque tous sont nés avant 1930.



△ Le poète brésilien Manoel de Barros, né en 1916.

Décision juste, même si elle nous prive de personnalités importantes comme Ana Cristina Cesar (1952-1983), traduite il y a quelques années chez Chandeigne par Michel Riaudel. On ne pourrait sérieusement contester ce parti pris que s'il existait

déjà dix anthologies de la poésie brésilienne ; mais celle-ci est la première de cette ampleur (Michel Chandeigne en avait déjà publié une en 1998, traduite par Isabel Meyrelles, mais elle ne dépassait pas 400 pages). Or cet imposant ouvrage entend bien ouvrir la voie à de futures traductions de poètes plus récents : mais on ne pourra bien les lire que si l'on sait à partir de quel héritage ils se définissent. (On peut du reste déjà consulter l'anthologie *La Poésie brésilienne aujourd'hui* de Patrick Quillier, parue en 2011

aux éditions Le Cormier à Bruxelles, qui réunit seize auteurs contemporains).

Les 1400 pages de ce volume admirablement édité (couverture cartonnée, typographie élégante et mise en pages parfaite) s'ouvrent par ce que Max de Carvalho nomme les « immémoriaux » : des chants indiens et des chants de chamans impossibles à dater. La poésie brésilienne commence au XVI<sup>e</sup> siècle avec Bento Teixeira et sa *Prosopopée*, publiée au Portugal en 1601. L'âge baroque puis l'école « arcadiste » réservent de belles surprises, mais c'est à partir du XIX<sup>e</sup> siècle (la première imprimerie n'est autorisée au Brésil qu'en 1808) que la poésie brésilienne prend son essor. Max de Carvalho présente ses courants successifs, qui trahissent d'abord les influences européennes : romantisme, Parnasse, symbolisme. L'apparition du « modernisme » au XX<sup>e</sup> siècle correspond à une explosion de vitalité créatrice qui bouleverse les formes et les thèmes. On connaissait en France Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) ou Haroldo de Campos (1929-2003), mais voici Raul Bopp (1898-1984) et son très savant « primitivisme », voici le facétieux Mário Quintana (1906-1994) et le mélancolique Augusto Meyer (1902-1970), deux poètes du Rio Grande. Ou encore Manoel de Barros, le doyen de ce livre (il est né en 1916), à l'ample souffle lyrique, et l'étonnante Hilda Hilst (1930-2004), dont les « odes minimales » s'adressent à la Mort. Oui, ce très beau livre fera date car il appelle bien des prolongements à venir. □

## Extrait

[...] J'ai marché sur des grottes et des dalles d'urubus.  
J'ai vu des automnes soutenus par des cigales.  
J'ai vu des boues hypnotisant des papillons.  
Et ces permanences dans les relents me faisaient  
atteindre l'illimité de l'Être.  
Mon verbe acquit une épaisseur de bave.  
Je fus adopté en vase.  
Déjà on pouvait voir des restes de moi dans les lézards.  
Tous mes mots étaient déjà consacrés de  
pierres.  
Des lys fléchissaient sous mes tropes.  
Je pense que ce voyage m'a secouru d'oiseaux. [...]

Manoel de Barros



## ANEXO 6 – TEXTO DE APRESENTAÇÃO DA ANTOLOGIA LA POÉSIE DU BRÉSIL

Ce livre embrasse près de cinq siècles de création poétique, depuis les mythes amérindiens et les productions jésuites du XVI<sup>e</sup> siècle jusqu'aux textes de poètes nés avant 1940.

Ce sont au total plus de 130 auteurs que le lecteur, au fil de quelques 1500 pages de ce florilège, pourra découvrir ou redécouvrir en version bilingue.

Mais plus qu'une anthologie, cette composition est une invitation à un voyage sensoriel, à la célébration d'une démesure propre au Brésil. C'est une brassée de poèmes rythmée par la splendeur des paysages, un catalogue émerveillé exaltant la saveur de l'*île Brésil* à travers ses fruits, sa flore, sa faune, sa toponymie scandée de noms indiens, etc. Autant de preuves que le poète du Brésil serait condamné à laisser transparaître même malgré lui, ce vertige des sens et cette exubérance de la nature.

Le panorama proposé ici s'articule autour de grandes périodes de la poésie au Brésil. Il offre aussi un appareil critique succinct, comprenant pour chaque poète une notice biographique et, pour certains poèmes, un bref commentaire et des notes.



## ANEXO 7 – POEMAS DE ASCÂNIO LOPES QUE CONSTAM EM *LA POÉSIE DU BRÉSIL* (2012)

### LA VEILLÉE DE L'ENFANT PAUVRE

*Dans l'humble pièce à vivre de notre mesure rustique,  
Papa lisait les journaux d'avant-hier.  
Maman reprisait mes chaussettes trouées.  
Une lampe à huile éclairait faiblement la tablea,  
dessinant sur les murs une dentelle d'ombres.  
Je lisais à l'époque un livre d'histoires incroyables  
– très tôt le merveilleux m'a fasciné  
Parfois, Maman s'arrêtait de coudre  
– les yeux fatigués par la lumière trop faible,  
et passait doucement sa main dans mes cheveux,  
en une caresse muette et silencieuse.*

*Lorsque Maman mourut,  
la veillée devint triste, la pièce déserte.  
Papa ne lisait déjà plus les journaux  
mais il nous regardait longuement sans rien dire.  
La lueur de la lampe baissa encore,  
l'ombre aux murs s'agrandit...  
Alors se fit en nous une ombre infiniment plus grande.*

### SERÃO DO MENINO POBRE

Na sala pobre da casa da roça  
papai lia os jornais atrasados.  
Mamãe cerzia minhas meias rasgadas.  
A luz frouxa do lampião iluminava a mesa  
e deixava nas paredes um bordado de sombras.  
Eu ficava a ler um livro de histórias impossíveis  
– desde criança fascinou-me o maravilhoso.  
Às vezes, Mamãe parava de costurar  
– a vista estava cansada, a luz era fraca,  
e passava de leve a mão pelos meus cabelos,  
numa carícia muda e silenciosa.

Quando Mamãe morreu  
o serão ficou triste, a sala vazia.  
Papai já não lia os jornais  
e ficava a olhar-nos silencioso.  
A luz do lampião ficou mais fraca  
e havia muito mais sombra pelas paredes...  
E, dentro de nós, uma sombra infinitamente maior.

### CATAGUASES

*Non pas Belo Horizonte, patchwork régulier,  
ville européenne aux rues bien droites, aux arbres  
taillés,  
aux maisons symétriques,  
avec ses crépuscules immanquablement beaux ;  
Ni Juiz de Fora. Bruit. Rumeur.  
Sirènes. Klaxons.  
Ville anglaise au ciel enfumé, hérissée de cheminées  
noires.  
Ni Ouro Preto, ville morte,  
Bruges sans Rodenbach,  
où des étudiants passésistes perpétuent la tradition de  
choses que nous avons déjà oubliées ;  
Ni Sabará, ville-relique,  
à laquelle il ne faut surtout pas toucher de crainte  
d'effacer un passé soigneusement rangé ;  
Ni Estrela do Sul, avec ses rêves d'or,  
ses trésors aux galets épuisés dans son fleuve  
limoneux ;  
Ni Uberaba, ni non plus ni encore... ces villes  
arrivistes de gens venus là sans l'intention d'y rester :  
Nnon ! Mais Cataguases... Tes flancs recèlent  
quelque chose de plus beau et de plus paisible.  
Dans tes rues fôlatre cette insouciance des villes  
qui n'ont jamais été et n'ont jamais cherché à être.*

### CATAGUASES

Nem Belo Horizonte, colcha de retalhos iguais,  
cidade européia de ruas retas, árvores certas,  
casas simétricas,  
crepúsculos bonitos, sempre bonitos;  
Nem Juiz de Fora. Ruído. Rumor.  
Apitos. Klaxons.  
Cidade inglesa de céu enfumaçado, cheio de  
chaminés negras;  
Nem Ouro Preto, cidade morta,  
Bruges sem Rodenbach,  
onde estudantes passadistas continuam a tradição das  
coisas que já esquecemos;  
Nem Sabará, cidade relíquia,  
onde não se pode tocar, para não desmanchar o  
passado arrumadinho;  
Nem Estrela do Sul, a sonhar com tesouros,  
tesouros nos cascalhos extintos de seu rio barrento;  
Nem Uberaba, nem, nem, cidades arrivistas de gente  
que não pretende ficar:  
Não! Cataguazes... Há coisa mais bela e serena oculta  
nos teus flancos,  
Nas tuas ruas brinca a inconsciência das cidades  
que nunca foram, que não cuidam de ser.  
Não sabes, não sei, ninguém compreenderá jamais o  
que desejas, o que serás,  
No és do passado, não és do futuro; não tens idade...  
Só sei que és

*Tu ne sais pas, je ne sais pas et personne ne comprendra jamais ce que tu veux, ce que tu deviendras.*

*Tu n'appartiens ni au passé ni à l'avenir ; tu es sans âge...*

*Tout ce que je sais c'est que*

*tu es la plus typique de toutes les villes du Minas Gerais...*

*Ni géométrie, ni style européen, ici ni invasion américaine de bungalows dernier cri.*

*Tes maitrises sont de vastes maisons du Minas conçues pour accueillir beaucoup d'hôtes.*

*Il n'y a pas en toi l'effroi des villes plantées dans la forêt vierge.*

*Ni le ronron des trams en retard, bondés de gens pressés.*

*Ni les distiques du genre « en ces lieux » ou « ici vécu ».*

*Ni la désagréable stridence des boulangers.*

*Ni le klaxon importun des teinturiers.*

*Tes laitiers apportent encore le lait sur des bourricots.*

*Les boulangers laissent le pain à la fenêtre (ville du Minas).*

*Tes réveils sont doux.*

*Car la joie de ne croiser que des gens connus fait que tes habitants se retournent pour saluer tous ceux qui passent.*

*Quelle merveille que de ne pas rencontrer d'étranger à l'œil vif et mauvais, flairant des richesses dans ton sol.*

*Joie des Fords (il y en a deux en tout) s'amusant sur la place.*

*(Ensuite elles vont dormir côte-à-côte dans le même garage.)*

*Et Caïman !*

*Jean l'Ara !*

*Jean Beau Gosse !*

*Tes figures locales.*

*Les gamins leur lancent des pierres et eux se retournent en les maudissant.*

*Rondes joyeuses de fillettes dans les rues, le soir, sans crainte de voitures,*

*cerfs-volants qui se prennent dans les fils électriques, ballons qui montent,*

*incontournables pétarades aux fêtes de bienvenue d'un chef politique.*

*Jardins où des jeunes filles farouches ne se promènent qu'une demi-heure avant la séance de cinéma.*

*Souffle tiède et sensuel, exquisément voluptueux, qui vibre*

*dans tes après-midi pluvieuses, quand les gouttières ruissellent sur les passants*

*et battent isochrone sur les chaussées défoncées.*

*Il y a en toi ce délice de la vie qui passe parce que cela en vaut la peine,*

*qui passe sans s'en apercevoir, sans se douter qu'elle se transforme.*

*On dort tranquille chez toi, sans veilleurs de nuit.*

*Mais avec le cri-cri des grillons,*

*le coassement des grenouilles,*

*le sommeil ici est paisible comme celui d'un enfant dans les bras de sa mère.*

*Vivre en toi en vaut la peine.*

a mais mineira cidade de Minas Gerais. . .

Nem geometria, nem estilo europeu, nem invasão americana de bangalôs derniecri.

Tuas casas são largas casas mineiras feitas na previsão de muitos hóspedes.

Não há em ti o terror das cidades plantadas na mata virgem.

Nem o ramerrão dos bondes atrasados, cheios de gente apressada.

Nem os dísticos de aqui esteve aqui aconteceu.

Nem o tintim áspero dos padeiros.

Nem a buzina incômoda dos tintureiros.

Teus leiteiros ainda levam o leite em burricos.

Os padeiros deixam o pão á janela (cidade mineira).

Teu amanhecer é suave.

Que alegria de só ter gente conhecida faz teu habitante

[voltar-se para cumprimentar todos que passam.

Delícia de não encontrar estrangeiros de olhar agudo esperto mau, a suspeitar riquezas nas terras.

Alegria dos fordes brincando (são dois) na praça.

(Depois vão dormir juntinhos numa só garagem).

Jacaré!

João Arara!

João Gostoso!

teus tipos populares.

A criançada atira-lhes pedras e eles se voltam imprecando.

Rondas alegres de meninas nas ruas, as tardes, sem perigo de veículos,

papagaio que se embarçam nos fios de luz, balões que sobem,

foguetes obrigatórios nas festas de chegada do chefe político.

Jardins onde meninas ariscas passeiam meia hora só antes do cinema.

Ar momo e sensual de voluptuosidade gostosa que vibra

nas tuas tardes chuvosas, quando as goteiras pingam nos passantes

e batem isócronas nos passeios furados.

Há em ti a delícia da vida que passa porque vale a pena passar,

que passa sem dar por isso, sem supor que se vai transformando.

Em ti se dorme tranquilo sem guardas-noturnos.

Mas com o cricri dos grilos,

o ranram dos sapos,

o sono é tranquilo como o de urna criança de colo,

Vale a pena viver em ti.

Nem inquietude,

nem peso inútil de recordações

Mas a confiança que nasce das coisas que não mudam bruscas,

nem ficam eternas.

*Sans inquiétude  
sans le poids inutile de souvenirs.  
Mais dans cette confiance née des choses qui, sans  
changer brusquement, ne sont pas pour autant  
éternelles.*

ANEXO 8 – POEMAS DE CASSIANO RICARDO QUE CONSTAM EM *LA POÉSIE DU BRÉSIL* (2012)

## EXPRESSO

1

*Café expresso – c'est écrit sur la porte.  
J'entre, très pressé. Un peu hagard aussi,  
de m'être levé si tôt...  
Et voilà ! c'est un jeu d'enfant :  
le café tombe dans votre tasse  
machinalement.*

*Et dans cette petite nuit liquide et parfumée  
de ma tasse de café,  
je sens la saveur, l'arôme, le sang chaud de São Paulo.  
Ma tasse de café  
résume toutes ces choses que j'ai vues à la fazenda et  
qui me reviennent en mémoire...*

*Dans ma mémoire un char à bœufs heurte les barrières  
de la route...  
Dans ma mémoire un pigeon se pose en criant : pigeon  
vole !  
Et des hommes passent  
emportant sur leurs dos  
des paniers multicolores  
remplis de grains de café.*

*Et là au fond, tout au fond de mon cœur, clignent  
les yeux de jais d'une cabocla qui me regarde,  
pieds nus, dans sa robe de romarin.*

*C'est une petite maison couleur de lune dans le soir  
violet-rose...  
Un colibri vert sussure, enfouissant son bec  
dans le cattleya couleur de soleil qui fleurit le  
portail...  
Et le fermier calcule ce que lui rapportera la  
moisson...*

*Mais il y a surtout  
ces yeux de velours de la malicieuse cabocla qui me  
regarde  
comme deux grosses gouttes de café  
qui en tombant dans mon âme  
m'ont laissé rêveur....*

2

*Mais je n'ai pas le temps de penser à toutes ces  
choses !  
Je suis pressé. Très pressé !  
Déjà le matin est descendu du trentième étage  
de ce gratte-ciel coloré où il habite.  
Dehors, j'entends la vie crier !  
Je paie mon café, et je sors. La rue est une clameur.  
Un va-et-vient des gens qui vont à l'usine.  
Un incessant ballet d'automobiles. Klaxons.  
Enseignes.  
J'achète un journal. L'Estado ! le Diário nacional !  
Je relève le col de mon veston, à cause du froid.*

## CAFÉ EXPRESSO

1

*Café expresso – está escrito na porta.  
Entro com muita pressa. Meio tonto,  
por haver acordado tão cedo...  
E pronto! parece um brinquedo:  
cai o café na xícara pra gente  
maquinalmente.*

*E eu sinto o gosto, o aroma, o sangue quente de São  
Paulo  
nesta pequena noite líquida e cheirosa  
que é a minha xícara de café.  
A minha xícara de café  
é o resumo de todas as coisas que vi na fazenda e me  
vêm à memória apagada...*

*Na minha memória anda um carro de bois a bater as  
porteiras da estrada...  
Na minha memória pousou um pinhé a gritar:  
crapinhé!  
E passam uns homens  
que levam às costas  
jacás multicores  
com grãos de café.*

*E piscam lá dentro, no fundo do meu coração,  
uns olhos negros de cabocla maliciosa a olhar pra  
mim  
com seu vestido de alecrim e pés no chão.*

*E uma casinha cor de luar na tarde roxo-rosa...  
Um cuitelinho verde a sussurrar enfiando o bico na  
catleia cor de sol  
que floriu no portão...  
E o fazendeiro, calculando a safra do espigão...*

*Mas acima de tudo  
aqueles olhos de veludo de cabocla maliciosa a olhar  
para mim  
como dois grandes pingos de café  
que me caíram dentro da alma  
e me deixaram pensativo assim...*

2

*Mas eu não tenho tempo pra pensar nessas coisas!  
Estou com pressa. Muita pressa!  
A manhã já desceu do trigésimo andar  
daquele arranha-céu colorido onde mora.  
Ouço a vida gritando lá fora!  
Duzentos reis, e saio. A rua é um vozerio.  
Sobe e desce de gente, que vai pras fábricas.  
Pralapracá de automóveis. Buzina. Letreiros.  
Compro um jornal. O Estado! O Diário Nacional!  
Levanto a gola do sobretudo, por causa do frio.*

*Et je m'en vais travailler, perdu dans mes pensées...*

*Ô São Paulo cher à mon coeur!  
ô ma naïade aux cheveux rouges !  
ô villes des hommes les plus matinaux du monde !*

#### GRAND SERPENT

*Jusqu'à ce qu'au bout du chemin  
du lieu dit bout-du-monde  
par où il avait mené  
les tribus du matin,  
le Roi de la Forêt  
rencontre Grand Serpent  
qui s'est dit son frère.  
Alors Grand Serpent lui parle :  
"Moi, j'ai la Nuit."*

*Et il lui donne un  
fruit de l'awara enchanté.  
"La Nuit habite le noyau  
de ce fruit sylvestre,  
épineux au-dehors  
mais divin à l'intérieur..."  
(Et dans son regard luisait  
l'abîme du matin.)*

*"Suis ce chemin  
mais n'évite pas le secret  
avant l'heure fixée,  
que ton amour ne soit pas  
un simple mot en l'air.  
Car si jamais tu ouvres le fruit  
par enchantement ou par crainte  
tu recevras le châtement  
terrible, absolu  
que t'infligera Toupan.*

*Alors le jacana chantera.  
Et toutes les chouettes  
qui sont filles de la Nuit  
sortiront de leurs trous  
et souilleront le beau  
visage du matin.*

*Et la Nuit qui est dans  
ce fruit merveilleux  
qu'est l'awara  
deviendra Panthère-Noire.*

*Et tout se changera  
en une nuit à n'y rien voir.  
Et toi, Roi de la Forêt,  
après t'être donné tant de mal,  
tu deviendras le vagabond  
du lieu dit le bou-du-monde.  
Tu erreras, sans but,  
à la tête de ton peuple,  
de plaine en plaine,  
dans la grande Nuit aveugle,  
sans amour, sans femme."*

E lá me vou pro trabalho, pensando...

Ó meu São Paulo!  
ó minha uiara de cabelo vermelho!  
ó cidade dos homens que acordam mais cedo no mundo!

#### COBRA GRANDE

Até o que o fim da estrada  
no sítio acaba-mundo  
por onde conduzira  
as tribos da manhã,  
o Rei do Mato encontra  
a Cobra Grande que  
se disse sua irmã.  
Então a Cobra Grande  
lhe fala: "eu tenho a Noite".

E dá-lhe um encantado  
fruto de tucumã.  
"A Noite mora ao centro  
desta fruta do mato,  
que é espinhenta por fora  
mas divina por dentro."  
(E em seu olhar fulgia  
o abismo da manhã.)

"Vá por este caminho  
mas não abra o segredo  
antes da hora marcada,  
para seu amor não ser  
simples palavra vã.  
Que se abrires o fruto  
por encanto ou por medo  
você terá o castigo  
terrível, absoluto,  
que te dará Tupã.

Cantará a jaçanã.  
E todas as corujas  
que são filhas da Noite  
sairão dos seus ocos  
e sujarão a cara  
formosa da manhã.

E a Noite que está dentro  
deste maravilhoso  
fruto de tucumã  
virará Onça-Preta.

E tudo será Noite  
de não se ver mais nada.  
E você, Rei do Mato,  
depois de tanto afã,  
ficará o vagabundo  
do sítio acaba-mundo.  
E vagará, à toa,  
à frente do seu povo  
de rechã em rechã,  
na grande Noite cegam  
sem amor, sem cunhã."

*Et tandis que Cobra Grande  
parlait, le Soleil riait.  
Grand machin chose de Soleil, Soleil nu.  
Soleil de mythologie.  
Avec cinq flammes  
de joie païenne,  
attachées, comme cinq doigts,  
au bout de chaque bras  
tournesol du matin...*

COEMA PIRANGA (*Matin rouge*)

*En premier dans le monde  
il n'y avait que le soleil et rien d'autre  
il n'y avait pas de nuit*

*Il n'y avait que le matin  
un matin épais  
avec une couronne de plumes  
rouges sur la tête*

*Rien que le matin au monde  
car il n'y avait pas de nuit  
rien que le matin au monde  
sans la moindre notion  
de nuit ou de jour.*

*Tout était brésil  
tout était aube  
il n'y avait rien d'autre  
toutes les femmes étaient  
filles du soleil dans la  
douceur du matin*

*Et les hommes chantaient  
comme des oiseaux nus  
parmi les branches des arbres  
sans nuit sans jour  
car il n'y avait que le soleil  
il n'y avait pas de nuit.*

*Au commencement du monde  
tout était aube  
tout était soleil et rien d'autre  
tout était point du jour perpétuel  
en une immense rougeur d'aurore.*

*Sans ara ni pituna  
sans nuit et sans jour  
le tangara chantait  
sur un rameau de soleil  
sans la moindre notion  
qu'une nuit il y ait la nuit  
ou un jour le jour.*

*Mais il y avait deux fruits  
et dans l'un deux habitait  
la Nuit et dans l'autre le Jour  
mais personne ne savait  
sur quelle branche quel arbuste  
pouvait bien se trouver la Nuit*

E enquanto a Cobra grande  
falava, o Sol se ria.  
Sol coisarrão, Sol nu.  
Sol de mitologia.  
Com cinco labaredas  
de alegria pagã,  
presas, qual cinco dedos,  
ao fim de cada braço  
girassol da manhã.

COEMA PIRANGA

De primeiro no mundo  
só havia sol mais nada  
noite não havia

Havia só manhã  
uma manhã espessa  
com a coroa de plumas  
vermelhas à cabeça

Só manhã no mundo  
pois noite não havia  
só manhã no mundo  
sem nenhuma ideia  
de haver noite nem dia.

Era tudo brasil  
tudo era madrugada  
não havia mais nada  
todas as mulheres  
eram filhas do sol  
na manhã gentil.

E os homens cantavam  
que nem pássaros nus  
pelos galhos das árvores  
sem noite, sem dia  
porque só havia sol  
noite não havia.

No começo do mundo  
tudo era madrugada  
tudo era sol mais nada  
tudo amanhecia  
permanentemente  
num contínuo arrebol.

Sem ara nem pituna  
sem noite nem dia  
cantava o tié-piranga  
num ramo de sol  
sem nenhuma ideia  
de uma noite haver noite  
ou de um dia haver dia.

Mas dois frutos havia  
e num deles morava  
a Noite e no outro o Dia  
mas ninguém sabia  
em que galho em que arbusto



*ni où se trouvait le jour.*

*On ignorait la peur  
de manquer l'heure  
et celle de trahir un secret  
il y avait seulement le soleil qui riait  
qui riait énorme et royal  
comme un animal roux  
dans la jungle.*

*En premier dans le monde  
il n'y avait pas de nuit  
tout était un même jour  
il y avait tellement de soleil  
que le temps était immobile  
cette chose qu'on appelle nuit  
et jour n'existait pas  
il n'y avait que le soleil et rien d'autre  
il n'y avait pas de nuit.*

*Rien que le matin dans le monde  
il n'y avait pas de nuit.*

#### SANS NUIT, PAS QUESTION

*"Le matin est trop clair...  
Il n'y a pas de Nuit sur la Terre...  
Le Soleil nous épie  
par les trouées des arbres...  
Sans Nuit, franchement  
je ne veux pas me marier  
parce qu'il n'y a pas de secret...  
Il n'y a que des yeux partout  
entre lesquels le Soleil se partage.  
Des yeux qui épient  
par les trouées des arbres...  
Partout des yeux!  
Me marier? Même pas pour rire.  
Ce n'est pas que je me plaigne  
mais le Soleil, ce fripon,  
même sous l'eau  
quando je me baigne  
brille plus qu'un poisson.  
Les troncs ont des oreilles,  
rouges, sur l'écorce,  
et racontent tout aux feuilles  
qui écoutent leurs histoires ;  
et les feuilles sont des langues  
vertes bien pendues  
qui rapportent tout au vent ; et le vent  
qui est incapable de garder un secret  
le répète à son tour aux animaux  
qui vivent dans les bois ;  
et les bêtes chuchotent  
à la forêt qui, elle,  
appelle le Soleil, mauvaise langue  
qui rapporte tout... Tout.*

*Mon ami, si tu veux  
te marier avec moi,  
je pose une condition :*

é que a Noite estaria  
e onde estava o Dia.

Não havia o medo  
de perder a hora  
ou contar-se um segredo  
só havia sol se rindo  
se rindo grande e real  
como um ruivo animal  
dentro do matagal.

De primeiro no mundo  
noite não havia  
tudo era mesmo dia  
de tanto sol que havia  
era o tempo imóvel  
não havia esta coisa  
chamada noite e dia  
só havia sol mais nada  
noite não havia.

Só manhã no mundo  
noite não havia.

#### SEM NOITE, NÃO

*"A manhã é muito clara...  
Não há Noite na Terra...  
O Sol espia a gente  
pelos vãos do arvored...  
Sem noite, francamente,  
não quero me casar  
porque não há segredo...  
O que há são olhos, olhos  
em que o Sol se reparte.  
Olhos que espiam tudo  
pelos vãos do arvored...  
Olhos por toda a parte!  
Casar? Nem por brinquedo.  
Não é porque me queixe  
mas o Sol, sem-vergonha,  
até debaixo d'água  
quando vou tomar banho  
brilha mais do que um peixe.  
Os troncos têm orelhas  
sobre as cascas, vermelhas,  
e contam tudo às folhas,  
que ouvem o que se diz;  
e as folhas, que são línguas  
verdes bem afiadas,  
contam ao vento; e o vento  
que não guarda segredo  
conta depois aos bichos  
que moram no arvored...  
e os bichos, aos cochichos,  
contam ao mato, e o mato  
chama o Sol, linguarudo,  
e conta tudo... Tudo.*

Se você, meu amigo,  
quer se casar comigo,  
tenho uma condição.

*la Nuit soit sur la Terre.*

*Sans Nuit, c'est non et non."*

É haver Noite, na Terra.

Sem Noite, não e não."

**APÊNDICE 1 – ANTOLOGIAS CONSULTADAS PARA O LEVANTAMENTO DE  
AUTORES E POEMAS NOS APÊNDICES 2 E 3**

<b>Cod.</b>	<b>Antologias</b>	<b>Organização/Tradução</b>	<b>Ano</b>
<b>A</b>	<i>Le Brésil littéraire</i>	Ferdinand Wolf	1863
<b>B</b>	<i>Anthologie des poètes brésiliens</i>	Hippolyte Pujol	1912
<b>C</b>	<i>Littérature brésilienne</i>	Victor Orban	1914
<b>D</b>	<i>Poésie brésilienne</i>	Victor Orban	1922
<b>E</b>	<i>Introduction à la poésie ibéro-américaine</i>	Pierre Darmangeat (org.) e Antônio Dias Tavares Bastos (trad.)	1947
<b>F</b>	<i>Anthologie de la poésie ibéro-américaine</i>	Federico Onis (org./ trad.)	1956
<b>G</b>	<i>La poésie brésilienne contemporaine</i>	Antônio Dias Tavares Bastos (org./trad.)	1966
<b>H</b>	<i>Anthologie de la nouvelle poésie brésilienne</i>	Serge Bourgéa (org.), Marcella Mortara et al. (trad.)	1988
<b>I</b>	<i>Anthologie de la poésie brésilienne</i>	Renata Pallottini (org.), Isabel Meyrelles (trad.)	1998
<b>J</b>	<i>Anthologie de la poésie romantique brésilienne</i>	Izabel Carneiro (org.), A. Álvares de Azevedo, Didier Lamaison e Cécile Tricoire (trad.)	2002
<b>K</b>	<i>La poésie brésilienne aujourd'hui</i>	Flora Süssekind (org.), Patrick Quillier (trad.)	2011
<b>L</b>	<i>La poésie du football brésilien</i>	Max de Carvalho (org./trad.)	2014
<b>M</b>	<i>Retendre la corde vocale</i>	Patrick Quillier (org./trad.)	2016
<b>N</b>	<i>La poésie du Brésil</i>	Max de Carvalho (org./trad.)	2012

No apêndice 2, os títulos marcados com um asterisco correspondem aqueles poemas cujo original não pôde ser localizado (em razão da ausência do título do poema no original).

## APÊNDICE 2 - DISTRIBUIÇÃO DOS AUTORES POR ANTOLOGIA E TÍTULOS DOS POEMAS

302

Autor	Antologia	Cod.	Títulos
A. D. Tavares Bastos	E	Poema 1	Serenade (*)
	E	Poema 2	Aventure (*)
	E	Poema 3	Romance (*)
	G	Poema 4	Les villages envahissants (*)
	G	Poema 5	Le port d'attache (*)
	G	Poema 6	L'ange seul (*)
	G	Poema 7	Dédicace de tous les jours (*)
	G	Poema 8	Le rétable du manœuvre (*)
Abgar Renault	E	Poema 1	Chant d'effroi (*)
	E	Poema 2	Ignotus
	G	Poema 3	La vie triste (*)
	G	Poema 4	Confiteor
	G	Poema 5	Desintegração
	G	Poema 1	Chant d'effroi (*)
	G	Poema 2	Ignotus
	N	Poema 6	Prefácio de desculpas
	G	Poema 1	Parabole (*)
	G	Poema 2	Au-delà de toi (*)
Adalgisa Nery	N	Poema 3	Poema ao farol da Ilha Rasa
	N	Poema 4	Poema natural
	N	Poema 5	Repouso
	N	Poema 6	Seremos um
	H	Poema 1	Orfandade
	H	Poema 2	Resumo
Adélia Prado	H	Poema 3	Antes do nome
	H	Poema 4	Para comer depois
	I	Poema 5	A casa
	I	Poema 6	Roça
	I	Poema 7	Orfã na Janela
	I	Poema 8	Impropérios
	I	Poema 9	Graça
	N	Poema 1	Orfandade
	N	Poema 10	A filha da antiga lei

Autor	Antologia	Cod.	Títulos
Adélia Prado	N	Poema 5	A casa
	N	Poema 11	Casamento
	N	Poema 12	Terra de santa Cruz
Adelino Fontoura	C	Poema 1	Beatriz
	D	Poema 1	Beatriz
Adolphe de Varnhagen	A	Poema 1	Descrição do porto de Rio Janeiro
	C	Poema 1	Descrição do porto de Rio Janeiro
	M	Poema 1	Táxi
	M	Poema 2	Aviso
	M	Poema 3	Os gran-proprietários
Adriano Espínola	M	Poema 4	Língua-mar
	M	Poema 5	A velha
	M	Poema 6	A rendeira
	M	Poema 7	Fortaleza revisitada
Afonso Romano de Sant'Anna	H	Poema 1	A Implosão da Mentira
	H	Poema 2	Os desaparecidos
	H	Poema 3	Diálogo com os mortos
	E	Poema 2	Elegia da paz em Lausanne
	C	Poema 1	Um buriti perdido
	G	Poema 3	Montana
Afonso Arinos de Mello Franco	G	Poema 4	Robinson Crusoe
	G	Poema 2	Elegia da paz em Lausanne
	G	Poema 5	Nossa Senhora de Boa Viagem
	B	Poema 1	Anjo enfermo
	B	Poema 2	Les joies (*)
	B	Poema 3	Voz da cruz
Afonso Celso	B	Poema 4	Quadro bíblico
	C	Poema 5	Alma varia
	C	Poema 6	A morte
	D	Poema 5	Alma varia
Afonso Lopes de Almeida	D	Poema 1	Gloria maior
Alberto da Costa e Silva	N	Poema 1	Poemas de agosto (IV)
	N	Poema 2	Elegia de Lagos

Autor	Antologia	Cod.	Títulos
Alberto de Oliveira	B	Poema 1	<i>Fonte oculta</i>
	B	Poema 2	<i>Messagers aériens (*)</i>
	B	Poema 3	<i>Um átomo</i>
	B	Poema 4	<i>Enfim</i>
	B	Poema 5	<i>Alma em flor: Canto I</i>
	B	Poema 5	<i>Alma em flor: Canto II</i>
	B	Poema 5	<i>Alma em flor: Canto III</i>
	C	Poema 6	<i>O espelho</i>
	D	Poema 7	<i>O pior dos males</i>
	F	Poema 8	<i>Vaso grego</i>
	F	Poema 9	<i>A cavalcada</i>
	F	Poema 10	<i>Banzo (spleen nègre) (*)</i>
	F	Poema 11	<i>Supremo verbo</i>
	F	Poema 12	<i>Triunfo supremo</i>
	N	Poema 13	<i>Pedra Açú</i>
	N	Poema 14	<i>Foi... Não me lembra bem que idade eu tinha...</i>
	N	Poema 15	<i>“Sei que um perfume intenso em tudo havia...”</i>
Alexandre Gusmão	N	Poema 16	<i>Embala-me, balanço da mangueira</i>
	N	Poema 17	<i>A voz das árvores</i>
	N	Poema 1	<i>Ode</i>
	K	Poema 1	<i>Haiku: nada na barriga</i>
	K	Poema 2	<i>Haiku: mosquito morto</i>
	K	Poema 3	<i>Haiku: lua quase cheia</i>
	K	Poema 4	<i>Haiku: dentro do sono</i>
	K	Poema 5	<i>Haiku: flamboyant na saída</i>
	K	Poema 6	<i>Haiku: noite</i>
	K	Poema 7	<i>Haiku: dizer não</i>
	F	Poema 1	<i>Ismália</i>
	F	Poema 2	<i>Soneto LXXV: Como se moço e não bem velho eu fosse</i>
	F	Poema 3	<i>A catedral</i>
	F	Poema 4	<i>Centenário das dores de Nossa Senhora, Segunda dor, IV</i>
	N	Poema 5	<i>Hão de chorar por ela os cinamomos...</i>
	N	Poema 6	<i>Fora uma estrela de fulgor inenso...</i>
Alice Ruiz			
Alphonsus de Guimaraens			



Autor	Antologia	Cod.	Títulos
Alphonsus de Guimaraens Filho	N	Poema 1	Boca temporã
	N	Poema 2	Canto de Natal
	C	Poema 1	O mulato: Junho
Aluísio Azevedo	A	Poema 1	Ode a Rainha D. Maria I
	B	Poema 2	Estela e Nize
	C	Poema 2	Estela e Nize
	D	Poema 2	Estela e Nize
	N	Poema 3	A mesma rainha
Alvarenga Peixoto	N	Poema 4	Ao mundo esconde o Sol seus resplendores...
	N	Poema 5	Bárbara bela
	A	Poema 1	Anjos do mar
	A	Poema 2	A cantiga do sertanejo
	A	Poema 3	Crepúsculo do mar
	A	Poema 4	Vagabundo
	A	Poema 5	É ela! É ela! É ela! É ela!
A	Poema 6	12 de Setembro	
A	Poema 7	Lembrança de morrer	
A	Poema 8	Se eu morresse amanhã	
A	Poema 9	O poeta moribundo	
A	Poema 10	À minha mãe	
B	Poema 11	Meu desejo	
C	Poema 1	Anjos do mar	
C	Poema 7	Lembrança de morrer	
C	Poema 8	Se eu morresse amanhã	
D	Poema 7	Lembrança de morrer	
D	Poema 8	Se eu morresse amanhã	
F	Poema 8	Se eu morresse amanhã	
I	Poema 12	A T...	
I	Poema 6	12 de Setembro	
J	Poema 7	Lembrança de morrer	
J	Poema 8	Se eu morresse amanhã	
J	Poema 13	Soneto	
J	Poema 14	Meu sonho	

Álvares de Azevedo

Autor	Antologia	Cod.	Títulos
Álvares de Azevedo	N	Poema 15	<i>Na minha terra</i>
	N	Poema 16	<i>A minha esteira</i>
	N	Poema 17	<i>C</i>
	N	Poema 4	<i>Vagabundo</i>
Álvaro Moreira	D	Poema 1	<i>Extrêmes (*)</i>
	B	Poema 1	<i>A solidão: II</i>
Amadeu Amaral	C	Poema 2	<i>Soneto (Sonho de amor)</i>
	D	Poema 2	<i>Soneto (Sonho de amor)</i>
Américo Facó	N	Poema 1	<i>Aventura</i>
	N	Poema 2	<i>Magia</i>
	N	Poema 3	<i>Sol posto</i>
Ana Cristina César	H	Poema 1	<i>Flôres do mais</i>
	M	Poema 1	<i>Eu durmo comigo</i>
	M	Poema 2	<i>A poesia não</i>
	M	Poema 3	<i>Sereia a sério</i>
Angélica Freitas	M	Poema 4	<i>O que passou pela cabeça do violonista</i>
	M	Poema 5	<i>Ringues polifônicos</i>
	M	Poema 6	<i>Metonímia</i>
	M	Poema 7	<i>Querida Angélica</i>
	M	Poema 8	<i>um patinho de borracha &amp; uma jujuba azul</i>
Aníbal Machado	E	Poema 1	<i>Rita au marché (excerto de João Ternura)</i>
	G	Poema 2	<i>Porta de sombra</i>
	G	Poema 3	<i>Os cães ladram na espuma</i>
	G	Poema 4	<i>Última carta de Pero Vaz</i>
	G	Poema 1	<i>Rita au marché (excerto de João Ternura)</i>
Antônio Augusto de Queiroga	A	Poema 1	<i>O sabiá</i>
Antônio de Almeida	C	Poema 1	<i>Escuta</i>
	D	Poema 1	<i>Escuta</i>
Antônio Geraldo Ramos Juré	N	Poema 1	<i>As searás</i>
	N	Poema 2	<i>Buriti</i>
Antônio Joaquim de Mello	N	Poema 1	<i>Itaé</i>
Antônio José da Silva	A	Poema 1	<i>Vida de D. Quijote</i>
	A	Poema 2	<i>As guerras do Alecrim e Mangerona</i>

<b>Autor</b>	<b>Antologia</b>	<b>Cod.</b>	<b>Títulos</b>
<i>Antônio José da Silva</i>	A	Poema 3	Soneto (Tanto te quero, oh Clori, tanto, tanto)
	A	Poema 4	Aria
	N	Poema 5	Glosa
	G	Poema 1	Rua lírica
	G	Poema 2	O baralho
<i>Antônio Rangel Bandeira</i>	G	Poema 3	Ronda sinistra
	G	Poema 4	Aclamação dos anjos
	G	Poema 5	Vias de comunicação
<i>Antônio Sales</i>	D	Poema 1	A Machado de Assis
	H	Poema 1	Toda viagem é interior
	H	Poema 2	Valium, valet-me
<i>Armando Freitas Filho</i>	H	Poema 3	De novo
	H	Poema 4	Para Maria Helena
<i>Armando Nogueira</i>	L	Poema 1	Maracanã
	K	Poema 1	Termo
	K	Poema 2	Inferno
	K	Poema 3	Nem
<i>Arnaldo Antunes</i>	K	Poema 4	Nu
	K	Poema 5	Agá
	K	Poema 6	Um assunto
<i>Arthur Azevedo</i>	D	Poema 1	Soneto
<i>Ascânio Lopes</i>	N	Poema 1	Serão do menino pobre
	N	Poema 2	Cataguases
	E	Poema 1	Sorcellerie (*)
	G	Poema 2	A força da lua
	G	Poema 3	Setenta e sete
	G	Poema 4	Martelo
	G	Poema 5	Boca-da-noite
<i>Ascenso Ferreira</i>	G	Poema 1	Sorcellerie (*)
	N	Poema 6	Alucinação
	N	Poema 2	A força da lua
	N	Poema 7	Misticismo...
	N	Poema 8	Noturno

Autor	Antologia	Cod.	Títulos
Ascenso Ferreira	N	Poema 9	<i>Vamos embora, Maria</i>
Assis Brasil	C	Poema 1	<i>Le cauchemar (*)</i>
	D	Poema 1	<i>Le cauchemar (*)</i>
	K	Poema 1	<i>SOS</i>
	K	Poema 2	<i>Morituro</i>
	K	Poema 3	<i>Âo</i>
	K	Poema 4	<i>Ferida</i>
	K	Poema 5	<i>Ningua</i>
	K	Poema 6	<i>Não me vendo</i>
	K	Poema 7	<i>Todos os sons</i>
Augusto de Campos	M	Poema 8	<i>Poema pós-tudo IV</i>
	M	Poema 9	<i>Greve</i>
	M	Poema 10	<i>tensão</i>
	M	Poema 11	<i>2ª via</i>
	M	Poema 12	<i>Sol de Maiakóvski</i>
	M	Poema 13	<i>Asa de Akhmátova</i>
	M	Poema 4	<i>Ferida</i>
	M	Poema 2	<i>Morituro</i>
	B	Poema 1	<i>Flor carnívora</i>
	B	Poema 2	<i>Visita a uma mineração</i>
	C	Poema 3	<i>Riso e pranto</i>
	C	Poema 4	<i>Epílogo</i>
	C	Poema 5	<i>Nostalgia panteísta</i>
Augusto de Lima	C	Poema 6	<i>Floresta e mar</i>
	C	Poema 7	<i>Tiradentes</i>
	D	Poema 6	<i>Floresta e mar</i>
	D	Poema 8	<i>Nostalgie (*)</i>
	D	Poema 9	<i>Mantheiste (*)</i>
	D	Poema 4	<i>Epílogo</i>
	D	Poema 3	<i>Riso e pranto</i>
Augusto dos Anjos	F	Poema 1	<i>Eterna mágoa</i>
	F	Poema 2	<i>O último número</i>
	I	Poema 3	<i>Soneto</i>



Autor	Antologia	Cod.	Títulos
Augusto Meyer	N	Poema 9	Elegia do limão verde
	N	Poema 10	Aug
Aureliano Lessa	B	Poema 1	A criação
	N	Poema 1	Caminho do sertão
	N	Poema 2	Melancolia
	N	Poema 3	Ao meu bom anjo
	N	Poema 4	O beija-flor
	N	Poema 5	Agonia do coração
	N	Poema 1	O primeiro quarup, a festa dos mortos
	N	Poema 2	Kuát e iaê: A conquista do dia
	N	Poema 3	A casa da noite
	N	Poema 4	Canindé amarelo
	N	Poema 5	Peixe grande estou com fome
	N	Poema 6	Gobrinha, um momento para
	N	Poema 7	À lua nova
	N	Poema 8	À lua cheia
	N	Poema 9	A Rudá
	N	Poema 10	Não quero uma mulher que tenha
	N	Poema 11	Quando me vires sem vida
	N	Poema 12	Vamos dançar sabiá?
	N	Poema 13	Vamos dançar, Mandu Çarará?
	N	Poema 14	Acalanto
	N	Poema 15	Te mandei um passarinho
	N	Poema 16	Canção carajá
	N	Poema 17	Canto de Vicença
	N	Poema 18	A criadora do mundo
Autoria desconhecida	C	Poema 1	Diálogos das grandezas do Brasil
Autoria desconhecida	N	Poema 1	Diálogos das grandezas do Brasil
Bárbara Heliodora	N	Poema 1	Amada filha, é já chegado o dia...
	A	Poema 1	O Uruguai: Lindóia
	A	Poema 1	O Uruguai: Morte de Lindóia
	C	Poema 1	O Uruguai
	D	Poema 2	Soneto
Basílio da Gama			

Autoria coletiva (cantos indígenas)

Autor	Antologia	Cod.	Títulos
Basílio da Gama	D	Poema 1	O Uraquai
	F	Poema 1	O Uraquai: Morte de Lindóia
	N	Poema 1	O Uraquai: Canto I
	N	Poema 1	O Uraquai: Canto II
	N	Poema 1	O Uraquai: Canto II
Batista Cepelos	D	Poema 1	A um coração magoado
Bento Teixeira Pinto	C	Poema 1	Descrição do Recife de Pernambuco
	N	Poema 2	Prosopopeia
	N	Poema 1	Descrição do Recife de Pernambuco
	D	Poema 1	Primaveril
Bernardino Lopes	N	Poema 2	Berço
	N	Poema 3	Namorados
	N	Poema 4	Turfe
	N	Poema 5	Manhã de esporte
	N	Poema 6	Piquenique
	N	Poema 7	Boêmia
	N	Poema 1	Oitavas glosadas ao soneto
Bernardo Vieira Ravasco	B	Poema 1	Idílio
Bruno Seabra	B	Poema 2	D'onde vens, Laura?
	G	Poema 1	Canto do afogado
Bueno de Rivera	G	Poema 2	Manhã
	G	Poema 3	Os subterrâneos
	G	Poema 4	As carpideiras
	N	Poema 5	Itinerário de Ângela
	H	Poema 1	Aquarela
Cacaso (Antônio Carlos de Brito)	D	Poema 1	Le Faune (*)
Caio de Mello Franco	D	Poema 1	O leproso
Cardoso de Oliveira	K	Poema 1	Margens
	K	Poema 2	Ao rés do chão
Carlito Azevedo	B	Poema 1	Triste filosofia
Carlos de Laet	D	Poema 1	Triste filosofia
Carlos Drummond de Andrade	E	Poema 1	Convite triste
	E	Poema 2	Aurora



Autor	Antologia	Cod.	Títulos
Carlos Drummond de Andrade	F	Poema 3	Poema de sete faces
	F	Poema 4	Mundo grande
	G	Poema 5	Poema patético
	G	Poema 6	Segredo
	G	Poema 7	Operário do mar
	G	Poema 8	Os ombros suportam o mundo
	G	Poema 9	Sentimento do mundo
	G	Poema 10	A flor e a náusea
	G	Poema 2	Aurora
	H	Poema 11	Retrato de família
	H	Poema 12	Desabar
	H	Poema 13	Canto negro
	H	Poema 14	Nosso tempo
	I	Poema 15	No meio do caminho
	I	Poema 16	Quadrilha
	I	Poema 17	Família
	I	Poema 18	Explicação
	I	Poema 19	América
	I	Poema 20	Indicações
	I	Poema 21	15 de novembro
	L	Poema 22	Futebol
	L	Poema 23	Aos atletas
	L	Poema 24	Prece do brasileiro
	L	Poema 25	O momento feliz
	N	Poema 26	Confidência do itabirano
	N	Poema 27	Boitempo
	N	Poema 4	Mundo grande
	N	Poema 19	América
	N	Poema 28	A bruxa
	N	Poema 29	Canção da moça-fantasma de Belo Horizonte
	N	Poema 30	A puta
	N	Poema 31	A mão suja
	N	Poema 32	A morte no avião

<b>Autor</b>	<b>Antologia</b>	<b>Cod.</b>	<b>Títulos</b>
<i>Carlos Drummond de Andrade</i>	N	Poema 33	<i>Como um presente</i>
<i>Carlos Felipe Moisés</i>	I	Poema 1	<i>Tédio</i>
	I	Poema 2	<i>Retrato</i>
	I	Poema 3	<i>As Formas do Branco</i>
	I	Poema 4	<i>Tenho Tudo</i>
	I	Poema 5	<i>Lagartixa</i>
<i>Carlos Góes</i>	D	Poema 1	<i>Ironia do vento</i>
<i>Carlos Néjar</i>	H	Poema 1	<i>Mora judicial</i>
	H	Poema 2	<i>Disposições gerais</i>
	H	Poema 3	<i>A ferocidade das coisas</i>
<i>Carlos Pena Filho</i>	N	Poema 1	<i>Olinda</i>
	N	Poema 2	<i>O regresso de quem, estando no mundo, volta ao Sertão</i>
	C	Poema 1	<i>Eu nasci além dos mares</i>
	C	Poema 2	<i>Elegia</i>
	C	Poema 3	<i>Fragmento</i>
	C	Poema 4	<i>Noivado</i>
	C	Poema 5	<i>Juriti</i>
	C	Poema 6	<i>Canção do exílio</i>
	C	Poema 7	<i>Minhalma é triste</i>
	D	Poema 6	<i>Canção do exílio</i>
<i>Casimiro de Abreu</i>	D	Poema 3	<i>Fragmento</i>
	D	Poema 7	<i>Minhalma é triste</i>
	F	Poema 8	<i>Meus oito anos</i>
	I	Poema 9	<i>Saudades</i>
	I	Poema 10	<i>Minha mãe</i>
	I	Poema 11	<i>Mocidade</i>
	J	Poema 8	<i>Meus oito anos</i>
	J	Poema 9	<i>Saudades</i>
	J	Poema 12	<i>A valsa</i>
	J	Poema 13	<i>Deus</i>
	J	Poema 14	<i>Segredos</i>
	J	Poema 15	<i>Amor e medo</i>
	N	Poema 8	<i>Meus oito anos</i>

Autor	Antologia	Cod.	Títulos
Casimiro de Abreu	N	Poema 9	Saudades
	N	Poema 6	Canção do exílio
	N	Poema 16	Violeta
	G	Poema 1	Pedr'Alvares caçador de relâmpagos
	G	Poema 2	A noite africana
	G	Poema 3	Le chant de l'oiseau Sans-fin (*)
	G	Poema 4	O país das palmeiras
	G	Poema 5	A manhã que conquistamos ao inimigo
	G	Poema 6	Exodus-47 (*)
	G	Poema 7	Ísis e Osiris
	G	Poema 8	Le char du Triomphe (*)
	I	Poema 9	Metamorfose
	I	Poema 10	Sala de espera
	I	Poema 11	Sorrirei como um Inglês
	I	Poema 12	O Arranha-céu de vidro
	I	Poema 13	O que é verde é de todos
	L	Poema 14	Martim-Cerêrê jogador de futebol
	N	Poema 15	O canto da juriti
	N	Poema 16	Lua cheia
	N	Poema 17	Estação de cura
	N	Poema 18	Café expresso
	N	Poema 19	A cobra grande
Cassiano Ricardo	N	Poema 20	Coema piranga
	N	Poema 21	Sem noite, não
	B	Poema 1	O livro e a América
	B	Poema 2	O navio negroiro: Canto I
	B	Poema 2	O navio negroiro: Canto III
	B	Poema 2	O navio negroiro: Canto IV
	B	Poema 2	O navio negroiro: Canto V
	C	Poema 3	A cachoeira de Paulo Afonso
	C	Poema 4	Vozes d'África
	C	Poema 2	O navio negroiro
	D	Poema 5	Douce (*)
Castro Alves			

Autor	Antologia	Cod.	Títulos
Castro Alves	D	Poema 2	O navio negreiro
	D	Poema 3	A cachoeira de Paulo Afonso
	F	Poema 6	Crepúsculo sertanejo
	F	Poema 4	Vozes d'África
	I	Poema 2	O navio negreiro: Tragédia no mar
	I	Poema 4	Vozes d'África
	J	Poema 7	Dedicatória
	J	Poema 8	Mocidade e morte
	J	Poema 9	Jesuítas
	J	Poema 10	Ode ao dois de julho
	J	Poema 11	Quando eu morrer
	J	Poema 12	A cruz da estrada
	J	Poema 13	Bandido negro
	J	Poema 14	Antítese
	J	Poema 15	O vidente
	J	Poema 16	A queimada
	J	Poema 17	Saudação a Palmares
	J	Poema 4	Vozes d'África
	J	Poema 2	O navio negreiro
	N	Poema 18	O gondoleiro do amor
	N	Poema 19	Adormecida
	N	Poema 20	Boa noite
	N	Poema 21	Versos de um viajante
	N	Poema 2	O navio negreiro
Cecília Meireles	E	Poema 1	Pausa
	E	Poema 2	O vento
	G	Poema 3	Compromisso
	G	Poema 4	Futuro
	G	Poema 5	Guerra
	G	Poema 6	Impromptu para Norman Fraser
	G	Poema 7	Dia submarino
	G	Poema 8	Declaração de amor em tempos de guerra
	G	Poema 2	O vento

Autor	Antologia	Cod.	Títulos
Cecília Meireles	I	Poema 9	Discurso
	I	Poema 10	Noturno
	I	Poema 11	Recordação
	I	Poema 12	Da Bela Adormecida
	I	Poema 13	Mar absoluto
	N	Poema 14	Epigrama nº 8
	N	Poema 15	Desenho
	N	Poema 16	Ciclo do sabiá
	N	Poema 17	Quarto motivo da rosa
	N	Poema 18	Passarinho ambicioso...(Quadras)
	N	Poema 19	O vento do mês de agosto...(Quadras)
	N	Poema 20	Vinho
	N	Poema 21	Nós e as sombras
	N	Poema 22	O tempo no jardim
	N	Poema 23	Manhã de Bangalore
Chacal (Ricardo de Carvalho Duarte)	H	Poema 1	Meu fiu
	H	Poema 1	Drama familiar
	H	Poema 2	Aula
	H	Poema 3	Delírio de cacos
	M	Poema 1	Urbe
	M	Poema 2	O oriente da cidade
	M	Poema 3	Diferença
	M	Poema 4	De Palmares a Angicos
	M	Poema 5	Absoluto
	M	Poema 6	Un homme d'acier et de fleurs (*)
Cida Pedrosa	M	Poema 7	Sourire (*)
	M	Poema 8	Même longueur d'onde (*)
	M	Poema 9	Sente (*)
	M	Poema 10	Langage
Cláudia Roquette-Pinto	K	Poema 1	Alma corsária
	K	Poema 2	Cinco lições de inglês
	K	Poema 3	Space-writing (sobre foto de man ray)
	K	Poema 4	Cães que uivam

Autor	Antologia	Cod.	Títulos
Cláudio Manuel da Costa	A	Poema 1	<i>Fábula do Ribeirão do Carmo</i>
	A	Poema 2	<i>Soneto (Onde estou! Este sítio desconheço)</i>
	A	Poema 3	<i>Soneto (Este é o rio, a montanha é esta)</i>
	A	Poema 4	<i>Cantata</i>
	A	Poema 5	<i>Canção lírica</i>
	C	Poema 4	<i>Cantata</i>
	C	Poema 6	<i>Soneto</i>
	D	Poema 7	<i>Soneto</i>
	D	Poema 8	<i>Soneto</i>
	N	Poema 9	<i>Soneto (Brandas ribeiras...)</i>
	N	Poema 2	<i>Soneto (Onde estou! Este sítio desconheço)</i>
	N	Poema 3	<i>Soneto (Este é o rio, a montanha é esta)</i>
Coelho Neto	N	Poema 10	<i>Soneto (Aquele cinta azul, que o céu estende...)</i>
	N	Poema 11	<i>Soneto (Corino, vai buscar aquela ovelha...)</i>
	N	Poema 12	<i>Soneto (Apressa-te a toca o caminhante...)</i>
	B	Poema 1	<i>O divino amavaio (prosa)</i>
	C	Poema 2	<i>O berço</i>
	C	Poema 3	<i>Na rua do Ouvidor</i>
	C	Poema 4	<i>A tapera</i>
	C	Poema 5	<i>Epidemia no sertão</i>
	C	Poema 6	<i>O calor tropical</i>
	C	Poema 7	<i>As pombas</i>
	N	Poema 1	<i>Oração do milho (apenas o título)</i>
	N	Poema 2	<i>Meu pequeno oratório (apenas o título)</i>
Cora Coralina	N	Poema 3	<i>Minha cidade (apenas o título)</i>
	N	Poema 4	<i>Pedras (apenas o título)</i>
	A	Poema 1	<i>Epigramas: Acredita, amigo, que</i>
	A	Poema 2	<i>Epigramas: Procurava o ladrão no tempo antigo</i>
Correia de Almeida	A	Poema 3	<i>Epigramas: A respeito dos prazeres</i>
	A	Poema 4	<i>Epigramas: O organista</i>
	A	Poema 5	<i>Epigramas: A capivara</i>
	A	Poema 6	<i>Parábolas: A transformação</i>
	A	Poema 7	<i>Parábolas: O recruta</i>

Autor	Antologia	Cod.	Títulos
Cruz e Sousa	C	Poema 1	Ódio sagrado
	I	Poema 2	Supremo desejo
	I	Poema 3	Ausência misteriosa
	I	Poema 4	Visão guiadora
	I	Poema 5	Ironia de lágrimas
	N	Poema 6	Caminho da glória
	N	Poema 7	Caveira
	N	Poema 8	Campesinas
	N	Poema 9	No campo santo
Cuti	M	Poema 1	Padê poema 12 Saci
	M	Poema 2	Eu negro
	M	Poema 3	O futuro
	M	Poema 4	Pocível
	M	Poema 5	Padê poema 15 No arco das palavras
	M	Poema 6	Padê poema 4 Um fato
	M	Poema 7	Padê poema 6 Ferro
	M	Poema 8	Padê poema 7 Um traço
	M	Poema 9	Padê poema 11 Trincheira
	M	Poema 10	Educação
	M	Poema 11	Cravos vitais
	M	Poema 12	Tição
	M	Poema 13	Padê poema 2 Para ouvir e entender “estrela”
	M	Poema 14	Padê poema 3 A palavra negro
	M	Poema 15	Padê poema 5 Cadeiras vazias
	M	Poema 16	Padê poema 8 Marcas
	M	Poema 17	Padê poema 9 Passagem
Damasceno Vieira	B	Poema 1	Toilette de fiancée (*)
	D	Poema 2	Soneto
Dantas Mota	N	Poema 1	Sobre o rio do tempo
	N	Poema 2	Os crepúsculos do feno e a perda real do dom das profecias
	N	Poema 3	Viuvez do sertão com o jejum das quatro estações
Dante Milano	E	Poema 1	L'assassinée (*)
	E	Poema 2	Canção bêbada



Autor	Antologia	Cod.	Títulos
Dante Milano	E	Poema 3	<i>Imagem</i>
	G	Poema 4	<i>Sentir aceso dentro da cabeça</i>
	G	Poema 5	<i>Terra de ninguém</i>
	G	Poema 6	<i>Paragem</i>
	G	Poema 7	<i>Voz de um deus</i>
	G	Poema 1	<i>L'assassinée (*)</i>
	G	Poema 2	<i>Canção bêbada</i>
	G	Poema 3	<i>Imagem</i>
	N	Poema 8	<i>A minha sepultura</i>
	N	Poema 3	<i>Imagem</i>
	N	Poema 9	<i>Glória morta</i>
	N	Poema 6	<i>Paragem</i>
Delfina Benigna	N	Poema 10	<i>Gruta</i>
	N	Poema 11	<i>Céu e sono</i>
	N	Poema 12	<i>Princípio da noite</i>
	N	Poema 1	<i>Quadras</i>
	M	Poema 1	<i>Façam suas apostas</i>
	M	Poema 2	<i>Bairro dormitório</i>
	M	Poema 3	<i>Quebra-cabeça</i>
	M	Poema 4	<i>Ostra</i>
	M	Poema 5	<i>Prece materna para corpo fechado</i>
	M	Poema 6	<i>Nenhuma das anteriores</i>
	M	Poema 7	<i>Memória, a mãe das musas</i>
	M	Poema 8	<i>A fala de Shamash &amp; a febre de Enkidu</i>
Dirceu Villa	M	Poema 9	<i>Courage de luxe (título em fr. no original)</i>
	M	Poema 10	<i>Götterdämmerung</i>
	D	Poema 1	<i>Sonetos do exílio</i>
	D	Poema 2	<i>À imperatriz</i>
	A	Poema 1	<i>À flor saudade</i>
	A	Poema 2	<i>O Beija-flor</i>
	A	Poema 3	<i>O Nome Rei</i>
	N	Poema 4	<i>“O ponche de caju”</i>
	A	Poema 1	<i>Soneto (Neste dia fatal, infausto dia)</i>
Dom Pedro de Alcântara			
Domingos Borges de Barros / Visconde da Pedra Branca			
Domingos Caldas Barbosa			

Autor	Antologia	Cod.	Títulos
Domingos Caldas Barbosa	A	Poema 2	<i>A melancolia</i>
	A	Poema 3	<i>Que é saudade</i>
	N	Poema 4	<i>A ternura brasileira</i>
	N	Poema 5	<i>Doçura de amor</i>
	G	Poema 1	<i>Rosa extinta</i>
Domingos Carvalho da Silva	G	Poema 2	<i>Com a poesia no cais</i>
	I	Poema 1	<i>Só</i>
Donizete Galvão	I	Poema 2	<i>Trama</i>
	I	Poema 3	<i>Nina Simone</i>
	I	Poema 4	<i>Subsolo</i>
	I	Poema 5	<i>Insone</i>
	N	Poema 1	<i>Crianças</i>
Edgard Matta	N	Poema 2	<i>Devaneios ao luar</i>
	N	Poema 3	<i>Lembra-te</i>
	N	Poema 4	<i>Oração à noite</i>
	N	Poema 5	<i>Signo escorpião</i>
	M	Poema 1	<i>Aula</i>
Edimilson de Almeida Pereira	M	Poema 2	<i>História da arte</i>
	M	Poema 3	<i>Iteques</i>
	M	Poema 4	<i>A grão seco</i>
	M	Poema 5	<i>O mar</i>
	M	Poema 6	<i>Missa conga</i>
	M	Poema 7	<i>Nomes</i>
	M	Poema 8	<i>Sudika mbambi</i>
	M	Poema 9	<i>Les hommes-bêtes (notas para um etnógrafo)</i>
	N	Poema 1	<i>Primeiros frios...</i>
Eduardo Guimaraens	M	Poema 1	<i>Brasil</i>
	M	Poema 2	<i>Oração pela libertação dos povos indígenas</i>
	M	Poema 3	<i>Cântico da distância</i>
	M	Poema 4	<i>Nesta noite somos todos iguais</i>
	M	Poema 5	<i>Nossa casa ancestral</i>
Elisabeth Veiga	M	Poema 1	<i>Carochinha</i>
	M	Poema 2	<i>Estratégia</i>

Autor	Antologia	Cod.	Títulos
Elisabeth Veiga	M	Poema 3	<i>Explicado</i>
	M	Poema 4	<i>Verdade</i>
	M	Poema 5	<i>Breve sempre</i>
	M	Poema 6	<i>Contemplação da ovelha</i>
	M	Poema 7	<i>Perda</i>
	M	Poema 8	<i>O amor</i>
	M	Poema 9	<i>Sonata achincalhada</i>
	M	Poema 10	<i>O balde</i>
	D	Poema 1	<i>Soneto</i>
	N	Poema 1	<i>Versículos da Sulamita</i>
Emiliano Pernetá	N	Poema 2	<i>Sol</i>
	E	Poema 1	<i>Meu coração</i>
	E	Poema 2	<i>Súplica</i>
Emílio Moura	G	Poema 3	<i>Un jour (*)</i>
	G	Poema 4	<i>Encantamento</i>
	G	Poema 5	<i>Pastorale (*)</i>
	G	Poema 6	<i>Calmaria</i>
	G	Poema 7	<i>Matinal</i>
	G	Poema 1	<i>Meu coração</i>
	G	Poema 2	<i>Súplica</i>
	M	Poema 1	<i>Problemas metafísicos</i>
	M	Poema 2	<i>Teoria dos gêneros</i>
	M	Poema 3	<i>Os conservadores deveriam fazer alguma coisa de útil</i>
Euclides da Cunha	D	Poema 1	<i>Flor do cárcere</i>
	I	Poema 1	<i>O Sétimo Dia</i>
	I	Poema 2	<i>Olhe as pessoas</i>
	I	Poema 3	<i>Erro</i>
	I	Poema 4	<i>Um Visitante</i>
Eunice Arruda	I	Poema 5	<i>Hora Poética</i>
	A	Poema 1	<i>Ao Ecce Homo</i>
	A	Poema 2	<i>A Soledade da Virgem Maria</i>
	N	Poema 3	<i>À rosa</i>
	M	Poema 1	<i>Marie e P.</i>

Autor	Antologia	Cod.	Títulos
Fabiana Faleiros	M	Poema 2	<i>Não sei como você é e assim você se torna</i>
	M	Poema 3	<i>Atividade com pronomes</i>
	M	Poema 4	<i>(Linha 5)</i>
	M	Poema 5	<i>(Linha 14)</i>
	B	Poema 1	<i>A filha das montanhas</i>
Fagundes Varela	B	Poema 2	<i>Cântico do calvário</i>
	B	Poema 3	<i>Anchieta ou o Evangelho nas selvas: A morte de Nahyda</i>
	B	Poema 4	<i>Napoleão</i>
	C	Poema 5	<i>O escravo</i>
	D	Poema 5	<i>O escravo</i>
	F	Poema 6	<i>Flor do maracujá</i>
	J	Poema 2	<i>Cântico do calvário</i>
	J	Poema 5	<i>O escravo</i>
	J	Poema 7	<i>O mar</i>
	J	Poema 6	<i>Flor de maracujá</i>
	N	Poema 6	<i>Flor do maracujá</i>
	N	Poema 8	<i>O sabiá</i>
	N	Poema 9	<i>O vaga-lume</i>
	N	Poema 10	<i>O foragido</i>
Felipe d'Oliveira	E	Poema 1	<i>Le saut périlleux</i>
	G	Poema 2	<i>Epitáfio que não foi gravado</i>
	G	Poema 1	<i>Le saut périlleux</i>
	G	Poema 3	<i>Écran (original em fr.)</i>
	N	Poema 4	<i>Recuo nostálgico</i>
Félix Pacheco	N	Poema 5	<i>Prestidigitação</i>
	C	Poema 1	<i>A lição da vida</i>
	C	Poema 2	<i>Panóplia azul</i>
	C	Poema 3	<i>Suiça</i>
	D	Poema 2	<i>Panóplia azul</i>
Ferreira Gullar	D	Poema 1	<i>A lição da vida</i>
	D	Poema 3	<i>Suiça</i>
	H	Poema 1	<i>Primeiros anos</i>
	H	Poema 2	<i>Digo sim</i>

Autor	Antologia	Cod.	Títulos
Ferreira Gullar	H	Poema 3	Arte poética
	H	Poema 4	Poema sujo
	I	Poema 5	As peras
	I	Poema 6	Escrito
	I	Poema 7	Praia do Caju
	I	Poema 8	Pela rua
	I	Poema 9	No corpo
	M	Poema 10	Oswald morto
	M	Poema 11	A poesia
	M	Poema 12	Poema brasileiro
	M	Poema 13	Meu povo, meu abismo
	M	Poema 4	Poema sujo
	M	Poema 14	Homem comum
	M	Poema 3	Arte poética
	M	Poema 15	Poema obscuro
	M	Poema 1	Primeiros anos
	M	Poema 16	Subversiva
	M	Poema 13	Meu povo, meu abismo
	M	Poema 17	Falar
Filinto de Almeida	N	Poema 8	Pela rua
	N	Poema 18	Bananas podres
	N	Poema 4	Poema sujo
	N	Poema 19	Nasce o poema
	B	Poema 1	A volta
	C	Poema 2	La rage de Nize (*)
	C	Poema 3	Don Quichotte
	D	Poema 2	La rage de Nize (*)
	B	Poema 1	Com o tempo
Fontoura Xavier	B	Poema 2	Testemunha muda
	B	Poema 3	Louros, pretos e brancos
	B	Poema 4	Brinde
	C	Poema 5	A minha dor
	C	Poema 6	A mulher do palhaço

Autor	Antologia	Cod.	Títulos
Fontoura Xavier	C	Poema 4	Brinde
	D	Poema 6	A mulher do palhaço
Francisca Júlia	C	Poema 1	Adamah
	D	Poema 1	Adamah
	N	Poema 2	Os argonautas
	N	Poema 3	Rústica
	H	Poema 1	Moça de bicicleta
Francisco Alvim	H	Poema 2	Água
	H	Poema 3	Revolução
	H	Poema 4	Está demorando
	H	Poema 5	O milagre está nas ruas
	H	Poema 6	Um lobo
	H	Poema 7	Viúva
	H	Poema 8	Vida de artista
	K	Poema 9	Quadro
	K	Poema 1	Moça de bicicleta
	K	Poema 10	Escolho
	K	Poema 11	Aberto
Francisco Bernardino Ribeiro	A	Poema 1	Epístola
Francisco do Monte Alverne	A	Poema 1	Oração em ação de graças por a Elevação do Brasil à Reino (excerto)
Francisco Karam	G	Poema 1	L'âme (*)
	G	Poema 2	Um pensamento divino
	G	Poema 3	Ombres (*)
	G	Poema 4	Delírios
Francisco Octaviano	D	Poema 1	Soneto
Francisco Vilela Barbosa / Marquês de Paranaquá	A	Poema 1	Cantata à primavera
	A	Poema 2	A morte do Senhor D. Pedro I
Franklin Doria / Barão de Loreto	C	Poema 1	Aparição de Beatriz
	C	Poema 2	A gôndola
	D	Poema 1	Aparição de Beatriz
Frei Francisco de São Carlos	A	Poema 1	A assumpção
	N	Poema 1	A assumpção
Freitas Guimarães	B	Poema 1	A lágrima

Autor	Antologia	Cod.	Títulos
Gerardo Mello Mourão	N	Poema 1	<i>Ai flores do verde pinho...</i>
	N	Poema 2	<i>Ali onde as buscaram – encontraram...</i>
	N	Poema 3	<i>Pois, no princípio era a lenda...</i>
	N	Poema 4	<i>Ilumina-se o prosclênio...</i>
Gilka Machado	N	Poema 1	<i>Lépida e leve</i>
	N	Poema 2	<i>Estival</i>
Glauco Mattoso	L	Poema 1	<i>Soneto para o jogo bruto</i>
Gomes Leite	D	Poema 1	<i>Miroir de la vie (*)</i>
Gonçalves Crespo	B	Poema 1	<i>Quimeras</i>
	B	Poema 2	<i>Desdichada</i>
	C	Poema 2	<i>Coimbra</i>
	D	Poema 2	<i>Coimbra</i>
Gonçalves de Magalhães	A	Poema 1	<i>Deus, e o Homem</i>
	A	Poema 2	<i>A velhice</i>
	A	Poema 3	<i>O canto do cisne</i>
	A	Poema 4	<i>Napoleão em Waterloo</i>
	A	Poema 5	<i>A confederação dos tamoios: Canto IV</i>
	A	Poema 6	<i>Hino ao amor</i>
	A	Poema 7	<i>Não sentes tu amor?</i>
	A	Poema 8	<i>A predição da cigana</i>
	A	Poema 9	<i>O caçador</i>
	B	Poema 5	<i>A confederação dos tamoios: O Amazonas</i>
	C	Poema 4	<i>Napoleão em Waterloo</i>
	D	Poema 10	<i>A um sabiá</i>
	D	Poema 4	<i>Napoleão em Waterloo</i>
	N	Poema 5	<i>A confederação dos tamoios: Já da noite os negrumes...</i>
	N	Poema 5	<i>A confederação dos tamoios: Já dos escuros bosques...</i>
Gonçalves Dias	A	Poema 1	<i>Seus olhos</i>
	A	Poema 2	<i>Olhos verdes</i>
	A	Poema 3	<i>Canção do exílio</i>
	A	Poema 4	<i>O canto do Piaga</i>
	A	Poema 5	<i>Marabá</i>
	A	Poema 6	<i>A mãe d'água</i>



Autor	Antologia	Cod.	Títulos
Gonçalves Dias	B	Poema 3	<i>Canção do exílio</i>
	B	Poema 7	<i>Canção do tamoio</i>
	B	Poema 8	<i>Os timbiras (excerto)</i>
	B	Poema 9	<i>Não me deixes</i>
	B	Poema 10	<i>A concha e a virgem</i>
	C	Poema 3	<i>Canção do exílio</i>
	C	Poema 11	<i>Desejo</i>
	C	Poema 12	<i>Tristeza</i>
	C	Poema 5	<i>Marabá</i>
	C	Poema 13	<i>Dedicatória aos pernambucanos</i>
	C	Poema 14	<i>Leito de folhas verdes</i>
	C	Poema 15	<i>I Juca-Pirama</i>
	D	Poema 3	<i>Canção do exílio</i>
	D	Poema 12	<i>Tristeza</i>
	D	Poema 14	<i>Leito de folhas verdes</i>
	D	Poema 15	<i>I Juca-Pirama</i>
	F	Poema 3	<i>Canção do exílio</i>
	F	Poema 9	<i>Não me deixes</i>
	F	Poema 16	<i>Se se morre de amor</i>
	F	Poema 5	<i>Marabá</i>
	I	Poema 17	<i>A noite</i>
	I	Poema 6	<i>A mãe d'água</i>
	J	Poema 3	<i>Canção do exílio</i>
	J	Poema 7	<i>Canção do tamoio</i>
	J	Poema 4	<i>O canto do Piaga</i>
	J	Poema 5	<i>Marabá</i>
	J	Poema 15	<i>I Juca-Pirama</i>
	J	Poema 18	<i>Desesperança</i>
	J	Poema 19	<i>Se queres que eu sonhe</i>
	N	Poema 3	<i>Canção do exílio</i>
	N	Poema 14	<i>Leito de folhas verdes</i>
	N	Poema 17	<i>A noite</i>
	N	Poema 8	<i>Os timbiras (excerto)</i>



<b>Autor</b>	<b>Antologia</b>	<b>Cod.</b>	<b>Títulos</b>
<i>Guilherme de Almeida</i>	N	Poema 3	<i>Mormaço</i>
	N	Poema 2	<i>Raça</i>
	N	Poema 8	<i>Cantiga de ninar</i>
<i>Guimarães Passos</i>	B	Poema 1	<i>Teu lenço</i>
	C	Poema 2	<i>Fatalidade</i>
	D	Poema 2	<i>Fatalidade</i>
<i>Gustavo Teixeira</i>	C	Poema 1	<i>Cleópatra</i>
	D	Poema 1	<i>Cleópatra</i>
<i>H. Doral</i>	N	Poema 1	<i>Campo maior</i>
	N	Poema 2	<i>Fazenda</i>
<i>H. Viotti</i>	N	Poema 3	<i>O rio</i>
	B	Poema 1	<i>Esquisse d'un nid (*)</i>
<i>Haroldo de Campos</i>	N	Poema 1	<i>Thalassa Thalassa</i>
	N	Poema 2	<i>Finis mundo</i>
	N	Poema 3	<i>Galáxias</i>
<i>Haydée Nicolussi</i>	G	Poema 1	<i>Poème pour les petites villes ingénues (*)</i>
	G	Poema 2	<i>Sortilège (*)</i>
	G	Poema 3	<i>Chant de sirène (*)</i>
<i>Heitor Lima</i>	D	Poema 1	<i>Grépuscule (*)</i>
<i>Helena Parente Cunha</i>	H	Poema 1	<i>Corpo no cerco</i>
<i>Henrique Castriciano</i>	C	Poema 1	<i>Nada</i>
	D	Poema 1	<i>Nada</i>
	G	Poema 1	<i>Prisoneira da noite</i>
	G	Poema 2	<i>Singularité (*)</i>
	G	Poema 3	<i>Segredo</i>
	G	Poema 4	<i>Um poeta esteve na guerra</i>
	G	Poema 5	<i>Cantarei a noite e o mar</i>
<i>Henriqueta Lisboa</i>	G	Poema 6	<i>Les vierges (*)</i>
	H	Poema 7	<i>Frutescência</i>
	H	Poema 8	<i>Restauradora</i>
	H	Poema 9	<i>Constância</i>
	H	Poema 10	<i>Pluma</i>
	H	Poema 11	<i>O dom</i>

Autor	Antologia	Cod.	Títulos
Henriqueta Lisboa	H	Poema 12	Perspectiva
	H	Poema 13	Cicatriz
	I	Poema 14	O milagre
	I	Poema 15	Chuva
	I	Poema 16	O véu
	I	Poema 17	Sinal
	I	Poema 18	Máscara
	N	Poema 19	Infância
	N	Poema 20	Idílio
	N	Poema 21	Dama de rosto velado
	N	Poema 22	Vem, doce morte...
	D	Poema 1	Visão pessimista
	N	Poema 2	Anoitecer na praia
	N	Poema 3	Jogos de sombras
	N	Poema 4	Superstição
	I	Poema 1	I Se te pareço noturna...
	I	Poema 1	VI Foi julho sim. E nunca...
	I	Poema 1	VII Sorrio quando penso...
	I	Poema 1	IX Esse poeta em mim...
	I	Poema 1	X Não é apenas um vago...
	N	Poema 1	Lenho, olaria, constróis...
	N	Poema 1	Por que não me esqueces...
	N	Poema 1	Teu nome é Nada...
Hilda Hilst	N	Poema 1	Onde nasceste, morte?
	N	Poema 1	Te sei. Em vida...
	N	Poema 1	Ah, se eu soubesse de nuvens...
	I	Poema 1	Heroica
	I	Poema 2	Pêndulo
	I	Poema 3	Seara
	I	Poema 4	Rodeio
	I	Poema 5	Kama
	C	Poema 1	Fin de journée (*)
	D	Poema 1	Fin de journée (*)
Ilka B. Laurito			
Isidoro Martins			



<b>Autor</b>	<b>Antologia</b>	<b>Cod.</b>	<b>Títulos</b>
<i>Joaquim Cardozo</i>	N	Poema 9	<i>Inverno</i>
	N	Poema 3	<i>Cajueiros de setembro</i>
<i>Joaquim José Teixeira</i>	A	Poema 1	<i>Fábulas: O Burro político</i>
	A	Poema 2	<i>Fábulas: O raposo monarquista</i>
	A	Poema 3	<i>Fábulas: O cão vendedor e o cão comprador</i>
<i>Joaquim Manoel de Macedo</i>	A	Poema 1	<i>A nebulosa</i>
	D	Poema 1	<i>A nebulosa</i>
<i>Joaquim Nabuco</i>	D	Poema 1	<i>Inês e Catarina</i>
	A	Poema 1	<i>O mendigo.</i>
	A	Poema 2	<i>D. Maria Ursula.</i>
	A	Poema 3	<i>O adormecer de amor</i>
<i>Joaquim Norberto de Souza Silva</i>	A	Poema 4	<i>O embalar da rede</i>
	A	Poema 5	<i>cabeça do mártir</i>
	E	Poema 1	<i>Madorna de Iaiá</i>
	E	Poema 2	<i>Poema de qualquer virgem</i>
	F	Poema 3	<i>São Cristo Colombo</i>
	F	Poema 4	<i>Essa negra Fulô</i>
	F	Poema 5	<i>Louvado</i>
	F	Poema 6	<i>O nome da musa</i>
	G	Poema 4	<i>Essa negra Fulô</i>
	G	Poema 2	<i>Poema de qualquer virgem</i>
	G	Poema 7	<i>Le dernier spectacle (*)</i>
	G	Poema 8	<i>Invenção de Orfeu (Fundação da Ilha)</i>
<i>Jorge de Lima</i>	G	Poema 9	<i>Poema relativo</i>
	G	Poema 1	<i>Madorna de Iaiá</i>
	I	Poema 10	<i>A noite desabou sobre o cais</i>
	I	Poema 11	<i>Lâmpada Marinha</i>
	I	Poema 12	<i>O grande desastre aéreo de ontem</i>
	I	Poema 13	<i>Anunciação e reencontro de Mira-Celi</i>
	N	Poema 14	<i>Meninice</i>
	N	Poema 15	<i>G.W.B.R</i>
	N	Poema 16	<i>Bahia de todos os santos</i>
	N	Poema 17	<i>Felicidade</i>

Autor	Antologia	Cod.	Títulos
Jorge de Lima	N	Poema 8	<i>Invenção de Orfeu</i>
José Albano	N	Poema 1	<i>Alegoria</i>
José Bonifácio	N	Poema 1	“Ser e não ser
	N	Poema 2	<i>A primavera</i>
	A	Poema 1	<i>Aos Gregos</i>
	A	Poema 2	<i>Ode aos baianos</i>
	B	Poema 3	<i>Um pé</i>
José Bonifácio, o Moço	D	Poema 4	<i>Ser ou não ser</i>
	D	Poema 2	<i>Ode aos baianos</i>
José da Natividade Saldanha	A	Poema 1	<i>Ode</i>
	A	Poema 2	<i>Soneto (Segunda vez te deixo, oh pátria amada)</i>
José de Alencar	D	Poema 1	<i>Ceci (excerto de O Guarani)</i>
	D	Poema 2	<i>Iracéna</i>
	F	Poema 1	<i>A Santa Inês. Na vinda de sua imagem</i>
José de Anchieta	N	Poema 2	<i>Veio um grande chefe... / O-u-t-uxiba'-katu...</i>
	N	Poema 3	<i>Ao santíssimo sacramento</i>
	N	Poema 4	<i>Em Deus, meu criador</i>
	N	Poema 5	<i>A viagem está acabada,</i>
	N	Poema 6	<i>Vi-me agora num espelho</i>
	A	Poema 1	<i>Glossa</i>
	A	Poema 2	<i>Soneto (Portugueses! A nuvem tenebrosa)</i>
José Elói Ottoni	A	Poema 3	<i>Soneto (Sinistro agoura do mortal quebranto)</i>
	N	Poema 4	<i>Soneto (Era um sítio de rosas matizado...)</i>
	N	Poema 5	<i>Soneto (Sonhei, Marília, que contigo estava...)</i>
José Geraldo Vieira	N	Poema 1	<i>De Oxford à Polinésia</i>
José Godoy Garcia	N	Poema 1	<i>O reino</i>
José Paulo Moreira da Fonseca	N	Poema 1	<i>Luz e trevas</i>
	N	Poema 2	<i>Genas de feira</i>
	N	Poema 3	<i>A manga</i>
	N	Poema 4	<i>O limão</i>
	N	Poema 1	<i>A casa</i>
José Paulo Paes	N	Poema 2	<i>Reencontro</i>
	N	Poema 3	<i>Hino ao sono</i>



<b>Autor</b>	<b>Antologia</b>	<b>Cod.</b>	<b>Títulos</b>
<i>Josely Vianna Baptista</i>	M	Poema 1	<i>Os poros flóridos</i>
	M	Poema 2	<i>exercício espiritual</i>
	M	Poema 3	<i>Ostro</i>
	M	Poema 4	<i>Roça barroca</i>
<i>Julia Cortines</i>	C	Poema 1	<i>Indiferente</i>
	C	Poema 2	<i>A Giacomo Leopardi</i>
	C	Poema 3	<i>Ancião africano</i>
	D	Poema 3	<i>Ancião africano</i>
<i>Júlia da Costa</i>	N	Poema 1	<i>Primavera</i>
	N	Poema 2	<i>Amélia</i>
	N	Poema 3	<i>Haidéa</i>
<i>Júlia Lopes de Almeida</i>	B	Poema 1	<i>Regret (*)</i>
	B	Poema 2	<i>As rosas (prosa)</i>
	C	Poema 2	<i>As rosas (prosa)</i>
	M	Poema 1	<i>A estrutura íntima das horas</i>
<i>Juliana Krapp</i>	M	Poema 2	<i>Enseada</i>
	M	Poema 3	<i>Pretexto</i>
	M	Poema 4	<i>Punção</i>
	M	Poema 5	<i>Falácia</i>
	M	Poema 6	<i>Limite</i>
	M	Poema 7	<i>Propriedade</i>
	M	Poema 8	<i>Armazéns</i>
	M	Poema 9	<i>Poética</i>
	K	Poema 1	<i>Dois poemas estrangeiros</i>
<i>Júlio Castañon Guimarães</i>	K	Poema 2	<i>Estudo para ontem</i>
	A	Poema 1	<i>Um pedido</i>
<i>Junqueira Freire</i>	A	Poema 2	<i>À profissão de frei João das Mercês Ramos</i>
	A	Poema 3	<i>A meditação</i>
	A	Poema 4	<i>Frei Bastos</i>
	C	Poema 2	<i>À profissão de Frei João das Mercês Ramos</i>
	D	Poema 5	<i>Soneto</i>
	D	Poema 2	<i>À profissão de Frei João das Mercês Ramos</i>
	D	Poema 6	<i>Teixeira de Mello</i>
	D	Poema 6	<i>Teixeira de Mello</i>

<b>Autor</b>	<b>Antologia</b>	<b>Cod.</b>	<b>Títulos</b>
<i>Junqueira Freire</i>	D	Poema 7	<i>Inteligência</i>
	N	Poema 8	<i>Temor</i>
	N	Poema 9	<i>Ela</i>
	N	Poema 10	<i>Louco (Hora de delírio)</i>
<i>Ladislau dos Santos Titara</i>	A	Poema 1	<i>Metamorfose: Abatir e Tiapira</i>
	B	Poema 1	<i>Adeus ao mundo</i>
	B	Poema 2	<i>A minha resolução</i>
	C	Poema 3	<i>Dois impossíveis</i>
<i>Laurindo Rabelo</i>	C	Poema 2	<i>A minha resolução</i>
	D	Poema 3	<i>Dois impossíveis</i>
	D	Poema 2	<i>A minha resolução</i>
<i>Lauro Muller</i>	D	Poema 1	<i>Toujours (*)</i>
	E	Poema 1	<i>Tatuagens sentimentais</i>
<i>Leão de Vasconcelos</i>	G	Poema 1	<i>Tatuagens sentimentais</i>
	G	Poema 2	<i>Reconhecimento</i>
	G	Poema 3	<i>Confidências</i>
	N	Poema 1	<i>O portão</i>
<i>Ledo Ivo</i>	N	Poema 2	<i>Osorcegos</i>
	N	Poema 3	<i>Retrato de uma aldeia</i>
	M	Poema 1	<i>Poética</i>
	M	Poema 2	<i>Outra poética</i>
	M	Poema 3	<i>Para sua segurança...</i>
	M	Poema 4	<i>Um par de coisas por dizer</i>
	M	Poema 5	<i>Lição de shiatsu # 1</i>
	M	Poema 6	<i>A uma p*</i>
	M	Poema 7	<i>Sorria: você está sendo filmado</i>
<i>Léo Gonçalves</i>	M	Poema 8	<i>Saudação ao elefante</i>
	M	Poema 9	<i>Ofó para o ventre dela</i>
	M	Poema 10	<i>Língua de Aruanda</i>
	M	Poema 11	<i>Salut au Lamantin (*)</i>
	M	Poema 12	<i>The one drop rule</i>
	M	Poema 13	<i>Pirlimpimpim</i>
	M	Poema 14	<i>minha namorada</i>

Autor	Antologia	Cod.	Títulos
Loreto Couto	C	Poema 1	<i>Desagravos do Brasil</i>
	K	Poema 1	<i>Cola com anticolos</i>
	K	Poema 2	<i>Onde o céu descasca</i>
	K	Poema 3	<i>Faro para diamantes</i>
	K	Poema 4	<i>Escafandro pra Narciso</i>
	M	Poema 5	<i>Língua</i>
	M	Poema 6	<i>Estripe</i>
	M	Poema 7	<i>Tinta do céu</i>
	M	Poema 8	<i>Monumento na névoa</i>
	M	Poema 9	<i>Brilho de almas</i>
	M	Poema 10	<i>Compasso-corpo</i>
	M	Poema 11	<i>Como casa japonesa</i>
	M	Poema 12	<i>Fellini e a aura ruante</i>
	B	Poema 1	<i>O consórcio maldito</i>
	B	Poema 2	<i>Alice</i>
	B	Poema 3	<i>Ave, Marieta</i>
	C	Poema 4	<i>A alma do sabiá</i>
	C	Poema 5	<i>A família</i>
	D	Poema 6	<i>A besta morta</i>
	N	Poema 1	<i>Poema giratório</i>
	B	Poema 1	<i>A sombra de sua mão</i>
	C	Poema 2	<i>Que sabemos?</i>
	C	Poema 1	<i>A sombra de sua mão</i>
	C	Poema 3	<i>Passeio matinal</i>
	C	Poema 4	<i>Na alcova</i>
	C	Poema 5	<i>A primeira lágrima</i>
	C	Poema 6	<i>As naus</i>
	D	Poema 3	<i>Passeio matinal</i>
	D	Poema 6	<i>As naus</i>
	D	Poema 1	<i>A sombra de sua mão</i>
	D	Poema 1	<i>Patrie (*)</i>
	B	Poema 1	<i>Visita à casa paterna</i>
	B	Poema 2	<i>Cinderela</i>
Luís Guimarães Filho			
Luís Guimarães Júnior			

Autor	Antologia	Cod.	Títulos
Luís Guimarães Júnior	B	Poema 3	A voz das árvores
	B	Poema 4	Página íntima
	B	Poema 5	Requerdo
	C	Poema 6	A morte da águia
	C	Poema 7	Soneto
	C	Poema 8	A primeira entrevista
	C	Poema 3	A voz das árvores
	C	Poema 9	O coração que bate neste peito
	D	Poema 9	O coração que bate neste peito
	D	Poema 1	Visita à casa paterna
	D	Poema 8	A primeira entrevista
	F	Poema 1	Visita à casa paterna
Luís Murat	C	Poema 1	Divagação
	D	Poema 2	Veneza
Luís Paulino Pinto da França	A	Poema 1	Soneto (Sobre o túmulo de Affonso Henriques)
	A	Poema 2	Soneto (Duas horas ante de expirar)
Luiz Edmundo	D	Poema 1	A galera fatal
Luiz Monteiro de Barros	D	Poema 1	Pleine lune (*)
	B	Poema 1	Menina e moça
	B	Poema 2	O verme
	B	Poema 3	Le jour des morts
	B	Poema 4	Uma criatura
	B	Poema 5	Círculo vicioso
	C	Poema 5	Círculo vicioso
	C	Poema 1	Menina e moça
	C	Poema 4	Uma criatura
	C	Poema 6	Un vieux pays
	D	Poema 7	À Carolina
	D	Poema 5	Círculo vicioso
	D	Poema 4	Uma criatura
	D	Poema 1	Menina e moça
	D	Poema 6	Un vieux pays
Machado de Assis	F	Poema 5	Círculo vicioso

Autor	Antologia	Cod.	Títulos
Maciel Monteiro	C	Poema 1	Soneto (Sonhei que, nos teus braços, reclinado)
	C	Poema 2	Soneto (Era já posto o sol)
	C	Poema 3	Soneto (Formosa, tal pincel em tela fina) (1)
	D	Poema 3	Soneto (Formosa, tal pincel em tela fina)
Magalhães de Azeredo	D	Poema 1	Dante
	D	Poema 2	Envie Sainte (*)
	D	Poema 3	Deux (*)
	D	Poema 4	Impressions de la Mer (*)
Manoel de Abreu	G	Poema 1	Orchestre métaphysique (*)
	G	Poema 2	Ours blancs (*)
	G	Poema 3	Le quartier du mystère (*)
	G	Poema 4	Bororos (*)
	G	Poema 5	Après la vie (*)
Manoel de Barros	I	Poema 1	[5] Sou um sujeito cheio de recantos...
	I	Poema 2	[6] Carrego meus primórdios...
	I	Poema 3	[7] Sei que fazer o inconexo...
	I	Poema 4	[12] Vi um prego do Século XIII...
	I	Poema 5	[14] O que não sei fazer
	N	Poema 6	Seis ou treze coisas que eu aprendi sozinho
	N	Poema 7	Mundo pequeno
	N	Poema 8	Menino do mato
	N	Poema 9	O fingido
	N	Poema 10	Introdução a um caderno de apontamentos
Manuel Alves Branco / Visconde de Caravelas	A	Poema 1	À liberdade
	E	Poema 1	Estrela da manhã
Manuel Bandeira	E	Poema 2	Marinheiro triste
	F	Poema 3	Evocação de Recife
	F	Poema 4	Vou-me embora pra Pasárgada
	F	Poema 5	Momento num café
	G	Poema 6	Noite morta
	G	Poema 7	Soneto
	G	Poema 8	A estrada
	G	Poema 3	Evocação de Recife

Autor	Antologia	Cod.	Títulos
Manuel Bandeira	G	Poema 9	Noturno da rua da Lapa
	G	Poema 4	<i>Vou-me embora pra Pasárgada</i>
	G	Poema 1	<i>Estrela da manhã</i>
	G	Poema 10	<i>Chanson des petits esclaves</i>
	G	Poema 11	<i>Flores murchas</i>
	G	Poema 12	<i>Balada das três mulheres do sabonete Araxá</i>
	G	Poema 2	<i>Marinheiro triste</i>
	I	Poema 13	<i>Pneumotórax</i>
	I	Poema 14	<i>Chambre vide</i>
	I	Poema 15	<i>Bonheur lyrique</i>
	I	Poema 4	<i>Vou-me embora pra Pasárgada</i>
	I	Poema 1	<i>Estrela da manhã</i>
	I	Poema 12	<i>Balada das três mulheres do sabonete Araxá</i>
	I	Poema 16	<i>Versos de Natal</i>
	I	Poema 17	<i>Visita noturna</i>
	I	Poema 18	<i>Saudades do Rio antigo</i>
	N	Poema 19	<i>Infância</i>
	N	Poema 3	<i>Evocação do Recife</i>
	N	Poema 20	<i>Profundamente</i>
	N	Poema 4	<i>Vou-me embora pra Pasárgada</i>
	N	Poema 21	<i>Lua nova</i>
	N	Poema 22	<i>Discurso em louvor da aeromoça</i>
	N	Poema 23	<i>Elegia de Londres</i>
	N	Poema 24	<i>Poema só para Jayme Ovalle</i>
	N	Poema 25	<i>Poema do beco</i>
	N	Poema 26	<i>Poema do mais triste maio</i>
	N	Poema 27	<i>Segunda canção do beco</i>
	N	Poema 28	<i>Acalanto de John Talbot</i>
	N	Poema 29	<i>Última canção do beco</i>
	N	Poema 30	<i>Peregrinação</i>
	N	Poema 31	<i>Brisa</i>
Manuel Botelho de Oliveira	A	Poema 1	<i>A ilha da Maré</i>
	N	Poema 2	<i>Navegação amorosa</i>

<b>Autor</b>	<b>Antologia</b>	<b>Cod.</b>	<b>Títulos</b>
<i>Manuel Botelho de Oliveira</i>	N	Poema 3	<i>Pesca amorosa</i>
	N	Poema 4	<i>A um clarim tocando no silêncio da noite</i>
	N	Poema 1	<i>À Ilha da Maré</i>
	N	Poema 1	<i>Soneto</i>
<i>Manuel Caetano de Almeida Albuquerque</i>	N	Poema 2	<i>A um amigo ausente, estabelecido em Lisboa, que deixou de lhe escrever</i>
	A	Poema 1	<i>A Destruição das Florestas: Canto II</i>
	A	Poema 2	<i>Colombo (excerto)</i>
	C	Poema 2	<i>Colombo (excerto)</i>
<i>Manuel de Araújo Porto-Alegre</i>	D	Poema 2	<i>Colombo (excerto)</i>
	N	Poema 2	<i>Colombo (excerto)</i>
	A	Poema 1	<i>Poema dos Eustáquidos</i>
	A	Poema 2	<i>Descrição da ilha de Itaparica</i>
<i>Manuel de Santa Maria Itaparica</i>	N	Poema 2	<i>Descrição da ilha de Itaparica</i>
	A	Poema 1	<i>Glaura: O cajueiro</i>
	A	Poema 1	<i>Glaura: O Cajueiro do amor</i>
	A	Poema 1	<i>Glaura. A Lua</i>
<i>Manuel Inácio da Silva Alvarenga</i>	A	Poema 2	<i>Madrigais</i>
	C	Poema 1	<i>Glaura: O sono de Glaura</i>
	C	Poema 3	<i>A gruta americana</i>
	D	Poema 1	<i>Glaura: O sono de Glaura</i>
	D	Poema 3	<i>A gruta americana</i>
	N	Poema 1	<i>Glaura: Suave fonte pura...</i>
	N	Poema 1	<i>Glaura: Dríade, tu que habitas amorosa...</i>
	N	Poema 1	<i>Glaura: Neste áspero rochedo...</i>
	N	Poema 1	<i>Glaura: No ramo da mangueira venturosa...</i>
	N	Poema 1	<i>Glaura: Suave Agosto as verdes laranjeiras...</i>
	N	Poema 1	<i>Glaura: Não desprezes, ó Glaura...</i>
	N	Poema 1	<i>Glaura: Não tardes, bela Glaura...</i>
	N	Poema 1	<i>Noite de insônia</i>
	G	Poema 1	<i>Campo Santo</i>
<i>Marcos Konder Reis</i>	G	Poema 2	<i>Eleusa</i>
<i>Marcos Konder Reis</i>	N	Poema 3	<i>O cabrito</i>
	N	Poema 4	<i>Mapa</i>



Autor	Antologia	Cod.	Títulos
Marcos Siscar	K	Poema 1	<i>Tome seu café e saia</i>
	K	Poema 2	<i>Dor</i>
	K	Poema 3	<i>Diabo triste</i>
	K	Poema 4	<i>Sentimento da violência</i>
	M	Poema 5	<i>A Eugenio Montale</i>
	M	Poema 6	<i>Trezentos anos Voltaire nascia</i>
	M	Poema 7	<i>Estar aqui</i>
	M	Poema 8	<i>Jardim à francesa</i>
	M	Poema 9	<i>Sabia?</i>
	M	Poema 10	<i>Psicanálise caseira</i>
	M	Poema 1	<i>Tome seu café e saia</i>
	M	Poema 3	<i>Diabo triste</i>
	M	Poema 11	<i>Enquanto isso</i>
	M	Poema 12	<i>Schopenhauer desce aos infernos</i>
Marcus Fabiano Gonçalves	M	Poema 13	<i>As flores do mal</i>
	M	Poema 14	<i>Ötzi</i>
Maria Ângela Alvim	M	Poema 1	<i>Oração do favelado</i>
	M	Poema 2	<i>Panífico e construo</i>
	M	Poema 3	<i>Diário de bordo</i>
	M	Poema 4	<i>Shukran</i>
	M	Poema 5	<i>A máquina do fundo</i>
	M	Poema 6	<i>Arame farpado</i>
	M	Poema 7	<i>O çapateiro</i>
	M	Poema 8	<i>Um óbolo para Caronte</i>
	M	Poema 9	<i>Oswaldograma nos 120 anos de Maiakóyski</i>
Maria Ângela Alvim	N	Poema 1	<i>Sugestão poética nº3</i>
	N	Poema 2	<i>Meus olhos são telas d'água...</i>
	N	Poema 3	<i>Não mais a estrela será tão alta...</i>
	N	Poema 4	<i>Azul de pálpebra...</i>
	N	Poema 5	<i>O frade. A força...</i>
	N	Poema 6	<i>A noite maior desceu à minha esquerda...</i>
	N	Poema 7	<i>Tu – pantera – escura noite...</i>
Maria Ângela Alvim	N	Poema 8	<i>Íris</i>

<b>Autor</b>	<b>Antologia</b>	<b>Cod.</b>	<b>Títulos</b>
<i>Maria Eugênia Celso</i>	N	Poema 9	<i>Pântano – o verde onde...</i>
	G	Poema 1	<i>Le visage entre les visages (original em francês)</i>
	G	Poema 2	<i>Renouveau (original em francês)</i>
	G	Poema 3	<i>Coin de parc (original em francês)</i>
<i>Maria Lúcia Alvim</i>	N	Poema 1	<i>Estância</i>
<i>Mariano José Pereira da Fonseca / Marquês de Maricá</i>	A	Poema 1	<i>Máximas, pensamentos e reflexões</i>
	K	Poema 1	<i>Classificação da secura</i>
	K	Poema 2	<i>Uma mulher que se afoga</i>
	K	Poema 3	<i>Svetlana</i>
	K	Poema 4	<i>Le pays n'est pas la carte</i>
<i>Marília Garcia</i>	M	Poema 5	<i>Pelos grandes bulevares</i>
	M	Poema 6	<i>Blind light</i>
	M	Poema 7	<i>Plano B</i>
	M	Poema 8	<i>Estereofonia</i>
	M	Poema 9	<i>O calco da tua bicicleta</i>
<i>Mário Chamie</i>	H	Poema 1	<i>Pelé, pastor do povo</i>
	H	Poema 2	<i>Autor + leitor + texto = textor</i>
	N	Poema 3	<i>Barreiras</i>
	N	Poema 4	<i>Sem recuo</i>
<i>Mário de Alencar</i>	C	Poema 1	<i>Soneto</i>
	C	Poema 2	<i>Soleil couchant (*)</i>
	D	Poema 1	<i>Soneto</i>
	D	Poema 2	<i>Soleil couchant (*)</i>
	E	Poema 1	<i>Ode ao burgês</i>
	E	Poema 2	<i>O coco do major</i>
	F	Poema 3	<i>O poeta come amendoim</i>
	F	Poema 4	<i>Toada do Pai-do-Mato</i>
<i>Mário de Andrade</i>	F	Poema 5	<i>Noturno de Belo Horizonte: A serra do Rola-Moça</i>
	G	Poema 6	<i>Poemas da amiga</i>
	G	Poema 7	<i>Domingo</i>
	G	Poema 8	<i>Manhã</i>
	G	Poema 2	<i>O coco do major</i>

Autor	Antologia	Cod.	Títulos
Mário de Andrade	G	Poema 3	<i>O poeta come amendoim</i>
	G	Poema 9	<i>Macunaíma (excertos)</i>
	G	Poema 1	<i>Ode ao burgês</i>
	I	Poema 10	<i>De nada vale inteligência</i>
	I	Poema 11	<i>Acalanto da pensão azul</i>
	I	Poema 12	<i>Momento</i>
	I	Poema 14	<i>Luar do rio</i>
	L	Poema 15	<i>Franzina</i>
	N	Poema 16	<i>Eu sou trezentos...</i>
	N	Poema 3	<i>O poeta come amendoim</i>
	N	Poema 13	<i>Momento</i>
	N	Poema 5	<i>Noturno de Belo Horizonte</i>
	N	Poema 17	<i>Canto do mal de amor</i>
	N	Poema 1	<i>O homem e sua hora</i>
	N	Poema 2	<i>Vida toda linguagem</i>
	N	Poema 1	<i>Meu casal</i>
	N	Poema 2	<i>Passeio público</i>
Mário Faustino	G	Poema 1	<i>Meio-dia</i>
Mário Pederneras	G	Poema 2	<i>Um dia</i>
	G	Poema 3	<i>Tout à coup (*)</i>
	G	Poema 4	<i>Forêt (*)</i>
	G	Poema 5	<i>Jazz</i>
	G	Poema 6	<i>A canção da morte</i>
	G	Poema 7	<i>Chanson du retour (*)</i>
	G	Poema 8	<i>Canção da garoa</i>
	I	Poema 9	<i>Ah, sim, a velha poesia...</i>
	I	Poema 10	<i>O poema</i>
	I	Poema 11	<i>Segunda canção de muito longe</i>
	I	Poema 12	<i>O poema do amigo</i>
	I	Poema 13	<i>Casas</i>
	L	Poema 14	<i>Elegia urbana</i>
	N	Poema 15	<i>Canção da janela aberta</i>
	N	Poema 16	<i>O mapa</i>
Mário Quintana	G	Poema 1	<i>Meio-dia</i>
Mário Pederneras	G	Poema 2	<i>Um dia</i>
	G	Poema 3	<i>Tout à coup (*)</i>
	G	Poema 4	<i>Forêt (*)</i>
	G	Poema 5	<i>Jazz</i>
	G	Poema 6	<i>A canção da morte</i>
	G	Poema 7	<i>Chanson du retour (*)</i>
	G	Poema 8	<i>Canção da garoa</i>
	I	Poema 9	<i>Ah, sim, a velha poesia...</i>
	I	Poema 10	<i>O poema</i>
	I	Poema 11	<i>Segunda canção de muito longe</i>
	I	Poema 12	<i>O poema do amigo</i>
	I	Poema 13	<i>Casas</i>
	L	Poema 14	<i>Elegia urbana</i>
	N	Poema 15	<i>Canção da janela aberta</i>
	N	Poema 16	<i>O mapa</i>

Autor	Antologia	Cod.	Títulos
Mário Quintana	N	Poema 11	<i>Segunda canção de muito longe</i>
	N	Poema 17	<i>Dorme, ruazinha...</i>
	N	Poema 18	<i>Envelhecer</i>
	N	Poema 19	<i>Sesta antiga</i>
	N	Poema 20	<i>Obsessão do mar oceano</i>
	N	Poema 21	<i>Canção de junto do berço</i>
	N	Poema 22	<i>Elegia</i>
	N	Poema 23	<i>Coktail party</i>
	N	Poema 24	<i>Operação alma</i>
	N	Poema 25	<i>Poema da gare de Astapovo</i>
	N	Poema 26	<i>Cântico</i>
	N	Poema 27	<i>A carta</i>
	N	Poema 28	<i>Haikai da cozinheira</i>
	N	Poema 29	<i>As falsas recordações</i>
Marly de Oliveira	N	Poema 30	<i>Da cor</i>
	N	Poema 31	<i>O lampião</i>
	N	Poema 32	<i>Alegria</i>
	N	Poema 33	<i>Preparativos para a viagem</i>
	N	Poema 34	<i>Quando eu morrer...</i>
	H	Poema 1	<i>A vida natural</i>
	N	Poema 2	<i>Uma gema que fosse toda fria...</i>
	N	Poema 3	<i>Como o sangue na veia é todo livre...</i>
	N	Poema 4	<i>Morte</i>
	N	Poema 1	<i>Simplicidade</i>
	N	Poema 2	<i>Noivado</i>
	N	Poema 3	<i>A voz dos aromas</i>
	D	Poema 1	<i>Soneto</i>
	N	Poema 1	<i>Boletim sentimental da guerra no Recife</i>
Mauro Mota	N	Poema 2	<i>A flauta</i>
	N	Poema 3	<i>Morte sucessiva</i>
	N	Poema 4	<i>Valsinha da banda de música municipal</i>
	N	Poema 5	<i>Domingo na praça</i>
Mauro Mota	N	Poema 6	<i>Domingo no Recife</i>

<i>mauro mora</i>	<b>Autor</b>	<b>Antologia</b>	<b>Cod.</b>	<b>Títulos</b>
<i>Max Martins</i>		N	Poema 7	<i>Antílua</i>
		N	Poema 1	<i>Exílio, I</i>
		N	Poema 2	<i>Após a conclusão</i>
		N	Poema 3	<i>Outro sim</i>
<i>Medeiros e Albuquerque</i>		B	Poema 1	<i>Silêncio</i>
		B	Poema 2	<i>Ilusões</i>
		C	Poema 3	<i>Discurso às normalistas</i>
		C	Poema 4	<i>Caboche</i>
		D	Poema 2	<i>Ilusões</i>
		B	Poema 1	<i>O bem-te-vi</i>
<i>Mello Moraes Filho</i>		B	Poema 2	<i>A mulata</i>
		C	Poema 3	<i>Cantiga do eito</i>
		C	Poema 4	<i>Tapera da lua</i>
		G	Poema 1	<i>Batismo</i>
<i>Menotti del Picchia</i>		G	Poema 2	<i>Baía de Guanabara</i>
		G	Poema 3	<i>O beco</i>
		N	Poema 4	<i>Juca Mulato (excertos)</i>
		H	Poema 1	<i>Eu sou daqui: 1970 a 1980</i>
<i>Moacyr Félix</i>		H	Poema 2	<i>Fragmentos de um inventário</i>
		N	Poema 3	<i>Zé Garcia arco-íris</i>
		C	Poema 1	<i>Corina</i>
<i>Moniz Barreto / Pethion de Villar</i>		D	Poema 2	<i>Soneto</i>
		D	Poema 1	<i>Corina</i>
		D	Poema 3	<i>Marinha</i>
		C	Poema 1	<i>O sonho dos sonhos</i>
<i>Múcio Teixeira</i>		C	Poema 2	<i>Interrogação</i>
		D	Poema 1	<i>O sonho dos sonhos</i>
		G	Poema 1	<i>La capitale de la mer (*)</i>
		G	Poema 2	<i>L'estampe du matin ingénú (*)</i>
<i>Murilo Araújo</i>		G	Poema 3	<i>Toute la route est fleurie (*)</i>
		G	Poema 4	<i>Je suis un homme de ce monde jeune (*)</i>
		G	Poema 5	<i>Primitivisme (*)</i>
		N	Poema 6	<i>Infinitude"</i>

Autor	Antologia	Cod.	Títulos
Murilo Araújo	N	Poema 7	<i>A cidade dos montes</i>
	N	Poema 8	<i>Ilusão</i>
	E	Poema 1	<i>O emigrante</i>
	E	Poema 2	<i>Começo</i>
	E	Poema 3	<i>URSS</i>
	F	Poema 4	<i>Vocação do poeta</i>
	F	Poema 5	<i>Inclina o perfil</i>
	G	Poema 6	<i>A graça</i>
	G	Poema 7	<i>Tobias e o anjo</i>
	G	Poema 8	<i>Poema barroco</i>
Murilo Mendes	G	Poema 9	<i>A ceia sinistra</i>
	G	Poema 10	<i>A casa dos Átridas</i>
	G	Poema 1	<i>O emigrante</i>
	G	Poema 2	<i>Começo</i>
	I	Poema 11	<i>Aquarela</i>
	I	Poema 12	<i>Vida de mármore</i>
	I	Poema 13	<i>A destruição</i>
	I	Poema 14	<i>Cavalos</i>
	I	Poema 15	<i>Coisas</i>
	N	Poema 16	<i>Armilavda</i>
Nauro Machado	N	Poema 17	<i>Mapa</i>
	N	Poema 18	<i>O poeta na igreja</i>
	N	Poema 15	<i>Coisas</i>
	N	Poema 1	<i>Carta de Ribamar em quarto crescente</i>
	C	Poema 1	<i>Dueto de sombras</i>
Nestor Vítor	C	Poema 2	<i>O construtor</i>
	D	Poema 3	<i>Morte póstuma</i>
	N	Poema 4	<i>Paranaguá (Recordações da infância)</i>
	L	Poema 1	<i>nem tudo</i>
Nicolas Behr	N	Poema 1	<i>Romance</i>
Nuno Marques Pereira	K	Poema 1	<i>Cujo</i>
Nuno Ramos	K	Poema 2	<i>Breu</i>
	K	Poema 3	<i>Vidrotexoto 2</i>
Nuno Damasc			

<b>Autor</b>	<b>Antologia</b>	<b>Cod.</b>	<b>Títulos</b>
<i>Luís de Camões</i>	K	Poema 4	<i>Eles mesmo choram</i>
<i>Odorico Mendes</i>	A	Poema 1	<i>Hino à tarde</i>
	C	Poema 1	<i>Hino à tarde</i>
	D	Poema 1	<i>Hino à tarde</i>
	G	Poema 1	<i>Retorno à casa paterna (*)</i>
<i>Odorico Tavares</i>	N	Poema 1	<i>Testemunha</i>
	N	Poema 2	<i>A visita das coisas</i>
	N	Poema 3	<i>Germinação</i>
	N	Poema 4	<i>Para sempre</i>
	N	Poema 5	<i>Memória</i>
	N	Poema 6	<i>Companheiro</i>
	N	Poema 7	<i>A meu filho</i>
<i>Odylo Costa</i>	B	Poema 1	<i>Última página</i>
	B	Poema 2	<i>Dentro da noite</i>
	B	Poema 3	<i>Virgens mortas</i>
	B	Poema 4	<i>A alvorada do amor</i>
	B	Poema 5	<i>Ouvir estrelas</i>
	B	Poema 6	<i>Pomba e chagal</i>
	B	Poema 7	<i>Manhã de verão</i>
	B	Poema 8	<i>Súplica</i>
	C	Poema 9	<i>Via láctea</i>
	C	Poema 5	<i>Ouvir estrelas</i>
	C	Poema 10	<i>Inania verba</i>
	C	Poema 11	<i>Maldição</i>
	C	Poema 12	<i>A avó</i>
	C	Poema 13	<i>No meio do caminho</i>
	C	Poema 14	<i>Dante</i>
	C	Poema 15	<i>Don Quichotte</i>
<i>Olavo Bilac</i>	D	Poema 9	<i>Via láctea</i>
	D	Poema 5	<i>Ouvir estrelas</i>
	D	Poema 3	<i>Virgens mortas</i>
	D	Poema 16	<i>Soneto</i>
	D	Poema 13	<i>No meio do caminho</i>



Autor	Antologia	Cod.	Títulos
Olavo Bilac	D	Poema 11	Maldição
	D	Poema 10	<i>Inania verba</i>
	D	Poema 14	<i>Dante</i>
	F	Poema 9	<i>Via láctea</i>
	F	Poema 10	<i>Inania verba</i>
	F	Poema 17	<i>O caçador de esmeraldas</i>
	F	Poema 18	<i>Língua portuguesa</i>
	F	Poema 19	<i>Música brasileira</i>
	I	Poema 20	<i>Numa concha</i>
	I	Poema 1	<i>Última página</i>
	I	Poema 21	<i>Benedicite!</i>
	I	Poema 22	<i>A cilada</i>
	N	Poema 20	<i>Numa concha</i>
	N	Poema 23	Em uma tarde de outono
Olga Savary	N	Poema 24	Surdina
	N	Poema 17	<i>O caçador de esmeraldas</i>
	H	Poema 1	<i>Pituna-Ára</i>
	G	Poema 1	<i>Cabaret</i>
Onestaldo de Pennafort	G	Poema 2	Silêncio
	G	Poema 3	<i>Espelho d'água</i>
	G	Poema 4	<i>Chanson d'ami (*)</i>
	N	Poema 5	<i>Namorados no passeio público</i>
	N	Poema 1	<i>Vemos por espelho...</i>
Orides Fontela	N	Poema 2	<i>O espelho dissolve...</i>
	N	Poema 3	<i>Adivinha</i>
	N	Poema 4	<i>Noite</i>
	N	Poema 5	<i>Galo</i>
	N	Poema 6	<i>Prece</i>
	N	Poema 7	<i>eu</i>
	N	Poema 8	<i>Ver</i>
	N	Poema 9	<i>Ditado</i>
	D	Poema 1	<i>La mort (*)</i>
	E	Poema 1	<i>A procissão</i>
Osório Duque-Estrada			

Autor	Antologia	Cod.	Títulos
Oswald de Andrade	G	Poema 2	<i>Meus sete anos</i>
	G	Poema 3	<i>Balada do Esplanada</i>
	G	Poema 4	<i>Contrabando</i>
	G	Poema 5	<i>Secretário dos amantes</i>
	G	Poema 6	<i>Pobre alimária</i>
	G	Poema 7	<i>Procissão do enterro</i>
	G	Poema 8	<i>O cruzeiro</i>
	G	Poema 9	<i>Ditirambo</i>
	G	Poema 10	<i>Cidade</i>
	G	Poema 1	<i>Procissão</i>
	I	Poema 6	<i>Pobre alimária</i>
	I	Poema 11	<i>Anhangabaú</i>
	I	Poema 12	<i>Jardim da Luz</i>
	I	Poema1	<i>A procissão</i>
	I	Poema 13	<i>Escola Berlites</i>
	L	Poema 14	<i>A Europa curvou-se ante o Brasil</i>
	N	Poema 15	<i>Bucólica</i>
	N	Poema 16	<i>Viveiro</i>
	N	Poema 17	<i>Casa de Tiradentes</i>
	N	Poema 18	<i>Meus oito anos</i>
	N	Poema 19	<i>Himeneu</i>
	N	Poema 20	<i>Passionária</i>
	N	Poema 21	<i>O hierofante</i>
	N	Poema 22	<i>Plebiscito</i>
Paula Glenadel	K	Poema 1	<i>Uma</i>
	K	Poema 2	<i>Verões</i>
	K	Poema 3	<i>Rio</i>
	K	Poema 4	<i>Loja</i>
	K	Poema 5	<i>A doadora</i>
Paulo Henriques Britto	K	Poema 1	<i>Mínima poética</i>
	K	Poema 2	<i>Espiral</i>
	K	Poema 3	<i>Nove variações sobre um tema de Jim Morrison</i>
	G	Poema 1	<i>Poema das aproximações</i>

Autor	Antologia	Cod.	Títulos
Paulo Mendes Campos	N	Poema 2	<i>Camafêu</i>
	N	Poema 3	<i>Infância</i>
	N	Poema 4	<i>Testamento do Brasil</i>
	N	Poema 1	<i>Baependi</i>
Pedro Dantas	N	Poema 2	<i>Jequitibá</i>
Pedro Kilkerry	N	Poema 1	<i>É o silêncio...</i>
	N	Poema 2	<i>Evoé!</i>
	N	Poema 3	<i>O verme e a estrela</i>
	N	Poema 4	<i>Ad Juvenis Diem</i>
	N	Poema 5	<i>Sobre um mar de rosas que arde...</i>
Pedro Luís de Souza	B	Poema 1	<i>Terribilis</i>
Pedro Nava	N	Poema 1	<i>Nameless here for evermore</i>
Pedro Rabelo	C	Poema 1	<i>Mangueira velha</i>
	D	Poema 2	<i>Morte de Halza</i>
Péricles Eugênio da Silva Ramos	N	Poema 1	<i>Joana Madalena</i>
Presciliana de Almeida	N	Poema 2	<i>A velha tia</i>
	B	Poema 1	<i>Le bain (*)</i>
Raimundo Correia	B	Poema 2	<i>À Minas (*)</i>
	B	Poema 1	<i>As pombas</i>
	B	Poema 2	<i>Mal secreto</i>
	B	Poema 3	<i>Missa da ressurreição</i>
	B	Poema 4	<i>O vinho de Hebe</i>
	B	Poema 5	<i>Plena nudez</i>
	B	Poema 6	<i>Horóscopo</i>
	B	Poema 7	<i>Nirvana</i>
	C	Poema 1	<i>As pombas</i>
	C	Poema 8	<i>Marília</i>
	C	Poema 9	<i>Lamento</i>
	C	Poema 10	<i>A cavalgada</i>
	C	Poema 11	<i>O monge</i>
	C	Poema 12	<i>Ao anoitecer</i>
	C	Poema 13	<i>A chegada</i>
	C	Poema 14	<i>No banho</i>

Autor	Antologia	Cod.	Títulos
Raimundo Correia	C	Poema 15	<i>Vulnus</i>
	C	Poema 16	<i>Lembrança</i>
	C	Poema 17	<i>A Horácio Flacco</i>
	C	Poema 2	<i>Mal secreto</i>
	D	Poema 1	<i>As pombas</i>
	D	Poema 18	<i>O misantropo</i>
	D	Poema 13	<i>A chegada</i>
	D	Poema 12	<i>Ao anoitecer</i>
	D	Poema 11	<i>O monge</i>
	D	Poema 16	<i>Lembrança</i>
	D	Poema 2	<i>Mal secreto</i>
	N	Poema 4	<i>O vinho de Hebe</i>
	N	Poema 11	<i>O monge</i>
	N	Poema 13	<i>A chegada</i>
	N	Poema 19	<i>Ária noturna</i>
	E	Poema 1	<i>Cobra Norato: XXI (A serra do Ronca rola abaixo)</i>
	G	Poema 2	<i>Cidade selvagem</i>
	G	Poema 3	<i>La mère (*)</i>
	G	Poema 4	<i>Mãe febre</i>
Raul Bopp	G	Poema 1	<i>Cobra Norato</i>
	N	Poema 1	<i>Cobra Norato (Começa agora a floresta cifrada...)</i>
	N	Poema 1	<i>Cobra Norato (Esta é a floresta de hálito podre...)</i>
	N	Poema 1	<i>Cobra Norato (Acordo...)</i>
	N	Poema 1	<i>Cobra Norato (E agora, compadre...)</i>
	N	Poema 5	<i>Dona Chica</i>
	N	Poema 6	<i>Mãe preta</i>
	D	Poema 1	<i>Soneto</i>
	N	Poema 2	<i>Noturno</i>
	B	Poema 1	<i>Comércio</i>
Raul Pompeia	B	Poema 2	<i>O mundo é uma espécie de circo enorme de feras</i>
	B	Poema 3	<i>Os animais</i>
	N	Poema 4	<i>Domingo</i>
Raul Pompeia	N	Poema 5	<i>Um povo extinto</i>

Autor	Antologia	Cod.	Títulos
Regina Célia Colônia	M	Poema 1	Sumaimana
	M	Poema 2	Tensão
	M	Poema 3	La manière de désirer (*)
	M	Poema 4	Guayasamin
	N	Poema 1	Sumaimana
Régis Bonvicino	M	Poema 1	Sexto poema
	M	Poema 2	Petróglifo
	M	Poema 3	Extinção
	M	Poema 4	Definitions of Brazil
	M	Poema 5	Página orfã
	M	Poema 6	Poema negativo
	M	Poema 7	<a href="mailto:sopa_de_ossos@neruda.com">sopa_de_ossos@neruda.com</a>
	M	Poema 8	Última palavra
	M	Poema 9	Arte
Renata Pallottini	I	Poema 1	Surrealista
	I	Poema 2	La Cumparsita
	I	Poema 3	Viagem
	I	Poema 4	Vizinha
	I	Poema 5	Mudança
	N	Poema 4	Vizinha
Renato Negrão	N	Poema 6	Primitivo
	M	Poema 1	o arco descrito
	M	Poema 2	Dada
	M	Poema 3	Desenrolando Barthes
	M	Poema 4	Programa
	M	Poema 5	Felino
	M	Poema 6	Inflame
Reuben da Rocha	M	Poema 7	Ciborgue
	M	Poema 1	Atordoante derreter descendo escadas feitas do primeiro ar do dia
	M	Poema 2	surgissent dans la nuit les animaux (*)
	M	Poema 3	A perda está contida na possibilidade da perda
	M	Poema 4	Nem sempre lembro
	M	Poema 5	O aposentado grego d 77 anos suicidou-se

Autor	Antologia	Cod.	Títulos
Reuben da Rocha	M	Poema 6	Ornette Coleman desceu a esse planeta 1 dia
	M	Poema 7	la bombe (*)
	M	Poema 8	Praça do Sol às 3 da tarde
	M	Poema 9	transmito
	M	Poema 10	porosa noite
	E	Poema 1	Bar
	E	Poema 2	Diálogo sobre a felicidade
	G	Poema 3	Largo da Matriz
	G	Poema 4	La prison (*)
	G	Poema 5	eusébio
Ribeiro Couto	G	Poema 6	L'oiseau éblouissant (*)
	G	Poema 7	Envoûtement de la samba (*)
	G	Poema 8	Café do porto
	G	Poema 9	Verde e amarelo
	G	Poema 2	Diálogo sobre a felicidade
	N	Poema 10	A invenção da poesia brasileira
	N	Poema 11	Infância
	N	Poema 12	Chuva
	N	Poema 13	Ilha distante
	N	Poema 14	Vigília na janela alta
	K	Poema 1	Branços
	K	Poema 2	Outros, o mesmo
	K	Poema 3	Coltrane às 3
	K	Poema 4	Rondó da ronda noturna
Ricardo Aleixo	M	Poema 5	Branços
	M	Poema 6	Não totalmente francesa
	M	Poema 7	Solo de Johnny Carter
	M	Poema 8	Vão
	M	Poema 9	Noite
	M	Poema 10	Olhares como palavras sem pele
	M	Poema 11	Mesmo esta agora, é
	M	Poema 12	Cabeça de serpente
	M	Poema 13	Rosto
	M	Poema 13	Rosto







Autor	Antologia	Cod.	Títulos
Sebastião da Rocha Pita	C	Poema 1	<i>Descrição da natureza do Brasil</i>
	D	Poema 2	<i>As damas de Cartago</i>
	N	Poema 1	<i>Descrição da natureza do Brasil</i>
	M	Poema 1	<i>Data vênua</i>
	M	Poema 2	<i>Tratado geral de levitação</i>
	M	Poema 3	<i>Arte poética</i>
	M	Poema 4	<i>Erótica batalha</i>
	M	Poema 5	<i>Parodia antíquissima</i>
	M	Poema 6	<i>Campos do poder</i>
Sebastião Nunes	M	Poema 7	<i>Nova tropicália</i>
	M	Poema 8	<i>Elites dirigentes</i>
	M	Poema 9	<i>Ode ao ponto final</i>
	E	Poema 1	<i>Recordação</i>
	E	Poema 2	<i>Frères (*)</i>
	G	Poema 3	<i>Olho de boi</i>
	G	Poema 4	<i>La guerre (*)</i>
	G	Poema 5	<i>Acrobaties didactiques (*)</i>
	G	Poema 6	<i>Saudade</i>
Severiano de Rezende	D	Poema 1	<i>Verlaine</i>
Silva Ramos	C	Poema 1	<i>A partida</i>
	D	Poema 1	<i>A partida</i>
Sílvio Romero	D	Poema 1	<i>La guitare (*)</i>
Soares Bulcão	C	Poema 1	<i>Immuables (*)</i>
	D	Poema 1	<i>Immuables (*)</i>
Sosígenes Costa	N	Poema 1	<i>Dorme a loucura em ânfora de vinho</i>
	N	Poema 2	<i>As duas Vênus</i>
Sousa Caldas	A	Poema 1	<i>Soneto (Oito anos apenas eu contava)</i>
	A	Poema 2	<i>Ao homem selvagem</i>
	A	Poema 3	<i>A criação</i>
	A	Poema 4	<i>A imortalidade da alma</i>
	N	Poema 5	<i>Salmo I, de Davi</i>
	N	Poema 4	<i>A imortalidade da alma</i>
	N	Poema 1	<i>Eis Marajó viçosa e redolente...</i>

Autor	Antologia	Cod.	Títulos
Sousândrade	N	Poema 2	Vastos salões se abrem solitários...
	N	Poema 3	Viajor sitibundo dos desertos...
	N	Poema 4	É muito tarde. A lua está pendida...
	N	Poema 5	Eia avante! Auriflavo, americano
	N	Poema 6	No dia de anos bons a lady nobre...
	N	Poema 7	O inferno de Wall Street
	N	Poema 1	O poço
Tasso da Silveira	N	Poema 2	<i>Canções do tempo perdido</i>
Teixeira de Macedo	A	Poema 1	<i>A festa de Baldo: Introdução (Canto Último) (excertos)</i>
Teixeira e Souza	A	Poema 1	<i>Os três dias de um noivado</i>
	N	Poema 1	<i>Os três dias de um noivado</i>
Teófilo Dias	B	Poema 1	<i>Procelárias</i>
	B	Poema 2	<i>Passeio matinal</i>
	B	Poema 3	<i>A matilha</i>
	C	Poema 4	<i>A voz</i>
	C	Poema 5	<i>Saudade</i>
	D	Poema 5	<i>Saudade</i>
	D	Poema 4	<i>A voz</i>
	N	Poema 1	<i>Elegia um pouco antes de quebrar o vidro</i>
	N	Poema 2	<i>Vem comigo, é claro o tempo...</i>
Thiago de Mello	N	Poema 3	<i>Como os caboclos empurram um batelão...</i>
	N	Poema 4	<i>Enfim te descobrimos. Foi preciso...</i>
	N	Poema 5	<i>Filho da floresta, água e madeira...</i>
	N	Poema 6	<i>O animal da floresta</i>
	B	Poema 1	<i>Ignorabimus</i>
	B	Poema 2	<i>O beijo</i>
Tobias Barreto	D	Poema 1	<i>Ignorabimus</i>
	A	Poema 1	<i>Marília de Dirceu: Lira VI</i>
Tomás Antônio Gonzaga	A	Poema 1	<i>Marília de Dirceu: Lira XXVI</i>
	A	Poema 1	<i>Marília de Dirceu: Lira XXXIV</i>
	A	Poema 1	<i>Marília de Dirceu: Lira I</i>
	A	Poema 1	<i>Marília de Dirceu: Lira II</i>
	A	Poema 1	<i>Marília de Dirceu: Lira XXIII</i>

Autor	Antologia	Cod.	Títulos
Tomás Antônio Gonzaga	A	Poema 1	<i>Marília de Dirceu: Lira XXXV</i>
	A	Poema 1	<i>Marília de Dirceu: Lira XXXVIII</i>
	A	Poema 1	<i>Marília de Dirceu: Lira III</i>
	B	Poema 1	<i>Marília de Dirceu: Lira IX (Idílio)</i>
	B	Poema 1	<i>Marília de Dirceu: Lira II (Retrato de Marília)</i>
	C	Poema 1	<i>Marília de Dirceu</i>
	D	Poema 1	<i>Marília de Dirceu</i>
	F	Poema 1	<i>Marília de Dirceu: Lira XXVI</i>
	I	Poema 1	<i>Marília de Dirceu</i>
	N	Poema 1	<i>Marília de Dirceu : Lira V</i>
	N	Poema 1	<i>Marília de Dirceu : Lira XIV</i>
	N	Poema 1	<i>Marília de Dirceu : Lira XXVII</i>
Tristão da Cunha	C	Poema 1	<i>Virgem primitiva</i>
	C	Poema 2	<i>Vitrail de moyen âge (*)</i>
	D	Poema 1	<i>Virgem primitiva</i>
Valentim Magalhães	B	Poema 1	<i>Dois edifícios</i>
	B	Poema 2	<i>Prenúncio da aurora</i>
	C	Poema 3	<i>Velhos sem dono</i>
	D	Poema 4	<i>A vingança de Camões</i>
Venceslau Queiroz	B	Poema 1	<i>Passeio matinal</i>
	B	Poema 2	<i>Filosofia da blasfemia</i>
	B	Poema 3	<i>A velha serpente</i>
	B	Poema 4	<i>A voz do sino</i>
Vicente de Carvalho	B	Poema 1	<i>Primeira sombra</i>
	B	Poema 2	<i>Manhã de sol</i>
	C	Poema 3	<i>Rosa, rosa de amor: Les yeux verts</i>
	C	Poema 4	<i>Dernière confidence</i>
	D	Poema 5	<i>Velho tema</i>
	F	Poema 5	<i>Velho tema</i>
	F	Poema 3	<i>Rosa, rosa de amor: Les yeux verts</i>
	I	Poema 6	<i>Na minha torturada insônia...</i>
Vicente de Carvalho	I	Poema 7	<i>Ontem, hoje, amanhã...</i>

Autor	Antologia	Cod.	Títulos
Vicente de Carvalho	N	Poema 8	<i>De manhã</i>
	E	Poema 1	<i>A legião dos Úrias</i>
	G	Poema 2	<i>Ausência</i>
	G	Poema 3	<i>A brusca poesia da mulher amada</i>
	G	Poema 4	<i>Poema de Natal</i>
	G	Poema 5	<i>Rosa de Hiroshima</i>
	G	Poema 6	<i>O filho do homem</i>
	G	Poema 7	<i>Balada da moça do Miramar</i>
	G	Poema 8	<i>Consummation de la chair (*)</i>
	G	Poema 9	<i>Cosmogonia do poeta</i>
	G	Poema 1	<i>A legião dos Úrias</i>
	I	Poema 10	<i>Balada feroz</i>
Vinícius de Moraes	I	Poema 3	<i>A brusca poesia da mulher amada</i>
	I	Poema 11	<i>O falso mendigo</i>
	I	Poema 12	<i>O dia da criação</i>
	L	Poema 13	<i>Canto de amor e angústia à seleção de ouro do Brasil</i>
	L	Poema 14	<i>O anjo de pernas tortas</i>
	N	Poema 15	<i>Ilha do governador</i>
	N	Poema 16	<i>Acrobatas</i>
	N	Poema 17	<i>O dia da criação</i>
	N	Poema 18	<i>Invocação à mulher única</i>
	N	Poema 19	<i>Canção</i>
Waldir Ayala	N	Poema 1	<i>Fragmento de Heráclito</i>
	N	Poema 2	<i>Frutal</i>
	N	Poema 3	<i>Estação</i>
	N	Poema 4	<i>Pomar aberto</i>
Xavier Marques	C	Poema 1	<i>Amor-próprio</i>
	D	Poema 1	<i>Amor-próprio</i>
	D	Poema 2	<i>Cruz e Souza</i>
	D	Poema 3	<i>Vie obscure (*)</i>
Zalina Rolim	C	Poema 1	<i>Rústica</i>
Zalina Rolim	D	Poema 1	<i>Rústica</i>
	D	Poema 2	<i>Tumulus (*)</i>

Autor	Antologia	Cod.	Títulos
Zuca Sardan	K	Poema 1	<i>Calote metaphysico</i>
	K	Poema 2	<i>O sujeito de terno branco</i>
	K	Poema 3	<i>Polka da velha dama</i>
	K	Poema 4	<i>Conde de Maldoror</i>
	K	Poema 5	<i>Tartarela do gato Pimpinela</i>
	M	Poema 2	<i>O sujeito de terno branco</i>
	M	Poema 6	<i>Minotauro (zazkript)</i>
	M	Poema 7	<i>Gioconda (folhetim)</i>

### APÊNDICE 3 - DISTRIBUIÇÃO DOS POEMAS POR ANTOLOGIA

[illegible]











Autores		Total	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N
Antônio Joaquim de Mello		1														Poema 1
			Poema 1													1
			Poema 2													
Antônio José da Silva		5	Poema 3													
			Poema 4													
																Poema 5
			4													1
									Poema 1							
Antonio Rangel Bandeira		5							Poema 1							
									Poema 2							
									Poema 3							
									Poema 4							
									Poema 5							
									5							
Antonio Salles		1				Poema 1										
Armando Freitas Filho		4							Poema 1							
									Poema 2							
									Poema 3							
									Poema 4							
									4							
Armando Nogueira		1												Poema 1		
														1		
													Poema 1			
													Poema 2			
									Poema 3				Poema 4			
									Poema 5				Poema 6			
									6							
Arthur Azevedo		1				Poema 1										
						1										
Ascânio Lopes		2														Poema 1
																Poema 2
																2
Ascenso Ferreira		9					Poema 1		Poema 1							Poema 2







[illegible]

















Autores		Total	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N
Dirceu Villa		10													Poema 8 Poema 9 Poema 10	
															10	
Dom Pedro de Alcântara		2				Poema 1 Poema 2										
						2										
Domingos Borges de Barros / Visconde da Pedra Branca		3	Poema 1 Poema 2 Poema 3													Poema 4
			3													1
Domingos Caldas Barbosa		5	Poema 1 Poema 2 Poema 3													Poema 4 Poema 5
			3													2
Domingos Carvalho da Silva		2							Poema 1 Poema 2							
						2										
Donizete Galvão		5									Poema 1 Poema 2 Poema 3 Poema 4 Poema 5					
											5					Poema 1 Poema 2 Poema 3 Poema 4 Poema 5
Edgard Matta		5														
																5
Edismundo de Almeida Pereira		9													Poema 1 Poema 2 Poema 3 Poema 4	



Autores	Total	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N
Emílio Moura	7					2		7							
Érica Zíngano	3													Poema 1 Poema 2 Poema 3	
Euclides da Cunha	1				Poema 1									3	
Eunice Arruda	5									Poema 1 Poema 2 Poema 3 Poema 4 Poema 5					
Eusébio de Matos	3	Poema 1 Poema 2													Poema 3
Fabiana Faleiros	5													Poema 1 Poema 2 Poema 3 Poema 4 Poema 5	
Fagundes Varela	10			Poema 5	Poema 5		Poema 6				Poema 2 Poema 5 Poema 6 Poema 7				Poema 6 Poema 8 Poema 9 Poema 10
Felipe d'Oliveira	5			4	1	1	1	1			4				4















Autores		Total	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N
Isidoro Martins		1			Poema 1	Poema 1										
Januário da Cunha Barbosa		1	Poema 1		1	1										
			1				Poema 1		Poema 1							Poema 3
							Poema 2		Poema 2		Poema 3	Poema 4				
												Poema 5				Poema 8
												Poema 6				Poema 9
												Poema 7				Poema 10
																Poema 11
																Poema 12
																Poema 13
																Poema 14
																Poema 15
																Poema 16
																Poema 17
João Cabral de Melo Neto		17					2		2		1	4				11
João Gualberto Ferreira dos Santos Reis		1	Poema 1													
			1													
									Poema 1							Poema 1
									Poema 2							
									Poema 3							Poema 3
									Poema 4							
									Poema 5							Poema 6
Joaquim Cardozo		9														Poema 7
																Poema 8
																Poema 9
Joaquim Cardozo		9														
			Poema 1						5							6





[illegible]















Autores	Total	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N
Mariano José Pereira da Fonseca / Marquês de Maricá	1	Poema 1													
Marília Garcia	9											Poema 1 Poema 2 Poema 3 Poema 4		Poema 5 Poema 6 Poema 7 Poema 8 Poema 9	
Mário Chame	4								Poema 1 Poema 2						Poema 3 Poema 4
															2
Mário de Alencar	2			Poema 1 Poema 2	Poema 1 Poema 2										
				2	2										
						Poema 1 Poema 2		Poema 1 Poema 2 Poema 3 Poema 4 Poema 5							
Mário de Andrade	17							Poema 6 Poema 7 Poema 8 Poema 9							Poema 3  Poema 5
										Poema 10 Poema 11 Poema 12					
Mário de Andrade	17									Poema 14			Poema 15		Poema 13  Poema 16









Autores		Total	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N
Murilo Mendes		18									Poema 13 Poema 14 Poema 15					
Nauro Machado		1					3	2	7		5					Poema 15 Poema 16 Poema 17 Poema 18
Nestor Vitor		4			Poema 1 Poema 2	Poema 3										Poema 1
Nicolas Behr		1			2									Poema 1		Poema 4
Nuno Marques Pereira		1												1		Poema 1
Nuno Ramos		4											Poema 1 Poema 2 Poema 3 Poema 4			
Odorico Mendes		1	Poema 1		Poema 1	Poema 1							4			
Odorico Tavares		1	1		1	1			Poema 1							Poema 1 Poema 2 Poema 3 Poema 4 Poema 5 Poema 6 Poema 7
Odylo Costa		7							1							
Odylo Costa		7		Poema 1 Poema 2 Poema 3		Poema 3					Poema 1					7





[illegible]



Autores	Total	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	
9																
Renata Pallottini	6	Poema 1														Poema 4
		Poema 2														
		Poema 3														
		Poema 4														
		Poema 5														
5																
Renato Negrão	7	Poema 1														Poema 6
		Poema 2														
		Poema 3														
		Poema 4														
		Poema 5														
		Poema 6														
		Poema 7														
7																
Reuben da Rocha	10	Poema 1														Poema 10
		Poema 2														
		Poema 3														
		Poema 4														
		Poema 5														
		Poema 6														
		Poema 7														
		Poema 8														
		Poema 9														
		Poema 10														
10																
Ribeiro Couto	14	Poema 1														Poema 10
		Poema 2														
		Poema 3														
		Poema 4														
		Poema 5														
		Poema 6														
		Poema 7														
		Poema 8														
		Poema 9														
Ribeiro Couto	14	Poema 10														
		Poema 11														





Autores		Total	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N
			1		1	1										
Ronald Augusto		5													Poema 1 Poema 2 Poema 3 Poema 4 Poema 5	
															5	
						Poema 1 Poema 2										
							Poema 3 Poema 4 Poema 5 Poema 6		Poema 3 Poema 4 Poema 5 Poema 6 Poema 7 Poema 8							Poema 7  Poema 9 Poema 10 Poema 11 Poema 12 Poema 13 Poema 14 Poema 15
Ronald de Carvalho		15														
						2	4		6							8
Rosalina Coelho Lisboa		1				Poema 1										
						1										
											Poema 1 Poema 2 Poema 3 Poema 4 Poema 5					
Ruy Proença		5														
											5					
Salgado Maranhão		9													Poema 1 Poema 2 Poema 3 Poema 4 Poema 5	







Autores	Total	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N
Walmir Ayala	4	Poema 12													
		1					9					2		5	
		Poema 1				Poema 1				Poema 1				Poema 1	
		Poema 2				Poema 2				Poema 2				Poema 2	
		Poema 3				Poema 3				Poema 3				Poema 3	
Xavier Marques	3	Poema 1				Poema 1				Poema 1				Poema 1	
		Poema 2				Poema 2				Poema 2				Poema 2	
		Poema 3				Poema 3				Poema 3				Poema 3	
		1					3					4			
		Poema 1				Poema 1				Poema 1				Poema 1	
Zalina Rolim	3	Poema 1				Poema 1				Poema 1				Poema 1	
		Poema 2				Poema 2				Poema 2				Poema 2	
		Poema 3				Poema 3				Poema 3				Poema 3	
		1					3					4			
		Poema 1				Poema 1				Poema 1				Poema 1	
Zuca Sardan	7	Poema 1				Poema 1				Poema 1				Poema 1	
		Poema 2				Poema 2				Poema 2				Poema 2	
		Poema 3				Poema 3				Poema 3				Poema 3	
		Poema 4				Poema 4				Poema 4				Poema 4	
		Poema 5				Poema 5				Poema 5				Poema 5	
		Poema 1				Poema 1				Poema 1				Poema 1	
		Poema 2				Poema 2				Poema 2				Poema 2	
		Poema 3				Poema 3				Poema 3				Poema 3	
		Poema 4				Poema 4				Poema 4				Poema 4	
		Poema 5				Poema 5				Poema 5				Poema 5	
		Poema 6				Poema 6				Poema 6				Poema 6	
		Poema 7				Poema 7				Poema 7				Poema 7	
		1					5					3			
		Poema 1				Poema 1				Poema 1				Poema 1	
		Poema 2				Poema 2				Poema 2				Poema 2	

« Les immémoriaux »				
Autor	Título original	Título traduzido	Tradutor	Notas
1	Índios do Xingu / Kamayurá	“O primeiro quarup, a festa dos mortos”	Max de Carvalho	5 25.1: [“quarup”] – II.5 25.2: [“Mavotsinim”] – II.9 25.3: [“cururu”] – II.4 25.4: [“maraca-ép”] – II.5 29.1: [“fleuve Morena”] – II.4
2		“Kuát e iaê: a conquista do dia”	Max de Carvalho	1 29.2: [“Urubutsin”] – II.4
3		“A casa da noite”	Max de Carvalho	0
4		“Canindé amarelo...”	Max de Carvalho	0
5		“Peixe grande estou com fome...”	Max de Carvalho	0
6		“Cobrinha, um momento para...”	Max de Carvalho	0
7		“À lua nova”	Max de Carvalho	0
8		“À lua cheia”	Max de Carvalho	0
9		“A Rudá”	Max de Carvalho	0
10		“Não quero uma mulher que tenha...”	Max de Carvalho	0
11		“Quando me vires sem vida...”	Max de Carvalho	2 43.1: [“Caracara-i”] – II.4 45.1: [“sépulture”] – II.4
12	Sem indicação de autoria	“Vamos dançar sabiá?”	Max de Carvalho	0
13		“Vamos dançar, Mandu Çarará...”	Max de Carvalho	0
14		“Acalanto”	Max de Carvalho	0
15		“Te mandei um passarinho”	Max de Carvalho	0
16		“Canção carajá”	Max de Carvalho	0
		Sem título	Max de Carvalho	
		“Canto de Vicença”	Max de Carvalho	
17			Max de Carvalho	2 49.1: [“un animal”] – II.9 51.1: [“où il y a beaucoup de poupees”] – II.11.b (Darcy Ribeiro)

<b>Autor</b>	<b>Título original</b>	<b>Título traduzido</b>	<b>Tradutor</b>	<b>Notas</b>
18 <i>Sem indicação de autoria</i>	“A criadora do mundo”	« L’origine du monde »	Max de Carvalho	9 53.1: [pour former les êtres] – II.9 53.2: [“Ye-pá-Bahuári-Mahsô, l’Être-Terre, l’engengrée-d’elle-même”] – II.9 55.1: [“Yé-pá”] – II.8/9 55.2: [“jenipa”] – II.4/5 55.3: [banc] – II.5 57.1: [“Chemin délicat”] – II.8/9 57.2: [“Yé-pá-wi’i”] – II.9 57.3: [“Ye-pá-Bêhkêo”] – II.9 57.4: [“Di’tá-bahseró”] – II.5/9
<b>« Origines »</b>				
19	“Veio um grande chefe...”	« Un grand chef est venu... »	Max de Carvalho	1 63.1: [“Un grand chef est venu”] – II.10 (fontes)
20	“Ao santíssimo sacramento”	« Au très saint-sacrement »	Max de Carvalho	1 63.2: [“nourriture”] – II.11.b
21	“Em Deus, meu criador”	« En Dieu, mon créateur »	Max de Carvalho	1 77.1: [“En Dieu, mon créateur”] – II.10 (fonte/título)
22	“A viagem está acabada...”	« Le voyage touche à sa fin... » (de « Deux épigrammes »)	Max de Carvalho	2 79.1: [“fin”] – II.1/10 79.2: [“Misérable Dias”] – I.8
23	“Vi-me agora num espelho...”	« Surpris par mon reflet dans le miroir... » (de « Deux épigrammes »)	Max de Carvalho	1 81.1: [“miroir”] – II.10 (composição)
24 <i>Bento Teixeira</i>	“Prosopopeia”	« Prosopopée » (extraits)	Max de Carvalho	5 81.2: [“Prosopopée”] – II.1/2/7/10 (fonte/primeira edição) 81.3: [“La soeur trois fois nommée”] – II.8 81.4: [“Des portes de Dité toujours béantes”] – II.7 83.1: [“Liqueur salée”] – II.10 (erro tipográfico em alguns fontes) 83.2: [“Langouste”] – II.7
25	“Descrição do Recife de Pernambuco”	« Description de Recife de Pernambuco »	Max de Carvalho	2 85.1: [“Nouvelle Lusitanie”] – II.3 87.1: [“Puca, rompue”] – II.3

<b>Autor</b>	<b>Título original</b>	<b>Título traduzido</b>	<b>Tradutor</b>		<b>Notas</b>
26 <i>Ambrósio Fernandes Brandão</i>	“Diálogos das grandezas do Brasil”	« Dialogues des grandeurs du Brésil »	Max de Carvalho	1	89.1: [“Dialogues des splendeurs du Brésil”] – II.7/10 (autoria)
27 <i>Bernardo Vieira Ravasco</i>	“Oitavas glosadas ao soneto”	« Glose à un sonnet de Camões »	Max de Carvalho	0	
28	“Há uma coisa como estar em São Francisco...”	« Est-il rien d’aussi beau qu’être à São Francisco... »	Max de Carvalho	2	101.1: [“São Francisco”] – II.3 103.1: [“j’empâque”] – II.5/1.8
29	“A cada canto um grande conselheiro”	« À chaque coin de rue un fameux conseiller... »	Max de Carvalho	0	
30	“Descrição da cidade de Sergipe”	« Description de la ville de Sergipe »	Max de Carvalho	0	
31 <i>Gregório de Matos</i>	“Carregado de mim ando no mundo...”	« Je vais de par le monde, errant, lesté de moi... »	Max de Carvalho	0	
32	“Pequei, Senhor, mas não porque hei pecado...”	« Oui, j’ai beaucoup péché, Seigneur, mais mon péché... »	Max de Carvalho	0	
33	“Que és terra Homem, e em terra hás de tornar-te...”	« Tu es poussière, et tu redeviendras poussière... »	Max de Carvalho	0	
34	“A Cristo S. N. Crucificado estando o poeta na última hora de sua vida”	« Au Christ N. S. crucifié le poète étant arrivé à son heure dernière »	Max de Carvalho	0	
35 <i>Eusébio de Matos, Frei Eusébio da Soledade</i>	“À rosa”	« À la rose »	Max de Carvalho	1	11.1: [“À la rose”] – II.10 (descoberta/publicação recente)
36	“Navegação amorosa”	« Navigation amoureuse »	Max de Carvalho	0	
37	“Pesca amorosa”	« Pêche amoureuse »	Max de Carvalho	0	
38	“A um clarim tocando no silêncio da noite”	« À un clairon entendu dans le silence de la nuit »	Max de Carvalho	0	
<i>Manuel Botelho de Oliveira</i>	“À Ilha da Maré termo desta cidade Bahia”	« L’île de Maré » (extraits)	Max de Carvalho	2	117.1: [“il la baptise marine”] – II.3/8 121.1: [“Quant aux oranges de Chine, ainsi les appelle-t-on”] – II.4
39					
40 <i>Nuno Marques Pereira</i>	“Romance”	« Volucraire du ‘Pèlerin de l’Amérique’ » (romance)	Max de Carvalho	0	
41 <i>Sebastião da Rocha Pita</i>	“Do Novo Mundo...”	« Du Nouveau Monde... »	Max de Carvalho	0	
42 <i>Alexandre Gusmão</i>	“Ode”	« Ode »	Max de Carvalho	1	141.1: [“Ode”] – II.10 (autoria)
43 <i>Rita Joana de Souza</i>		/	Max de Carvalho	0	
44 <i>Manuel de Santa Rita Itaparica</i>	“Descrição da ilha de Itaparica, termo da cidade da Bahia (Canto heroico)”	« Description de l’île d’Itaparica, dans les environs de Bahia » (extrait)	Max de Carvalho	2	147.1: [“Itaparica”] – II.3/8 151.1: [“Arêthuse”] – II.3
45 <i>Antônio José da Silva, o Judeu</i>	“Glosa”	« Glose à un sonnet de Camões »	Max de Carvalho	2	153.1: [“toucher”] – II.7 (intertextualidade) 153.2: [“beauté”] – II.7



	Autor	Título original	Título traduzido	Tradutor	Notas
« Arcadisme »					
46	Santa Rita Durão	“Há do ameno jardim na vasta entrada...”	« Au seuil de ce jardin délicieux on peut voir... » (de <i>Caramuru</i> )	Max de Carvalho	0
47		“Das flores naturais pelo ar brilhante”	« On peut avec raison tenir qu’entre fleurs... » de <i>Caramuru</i> )	Max de Carvalho	4 171.1: [“Clicie”] – II.7 171.2: [“le Soleil”] – II.7/11 171.3: [“la liane-de-saint-Jean”] – II.4/5 173.1: [“pourrais-je t’oublier?”] – II.7 (tema recorrente)
48		“Brandas ribeiras, quanto estou contente...”	« Rives chères à mon coeur, combien je suis heureux... »	Max de Carvalho	0
49	Cláudio Manuel da Costa	“Onde estou? Este sítio desconheço...”	« Où suis-je ? Quels sont ces lieux que je ne connais plus ?... »	Max de Carvalho	0
50		“Este é o rio, a montanha é esta...”	« C’est la même rivière et c’est la même montagne... »	Max de Carvalho	0
51		“Aquela cinta azul, que o céu estende...”	« Cette écharpe d’azur à main gauche que le ciel... »	Max de Carvalho	1 179.1: [“Mélampe”] – II.7 (intertextualidades)
52		“Corino, vai buscar aquela ovelha...”	« Corin, hâte-toi de chercher cette brebis... »	Max de Carvalho	0
53		“Apressa-te a toca o caminhante...”	« Le voyageur se hâte de gagner à temps... »	Max de Carvalho	0
54	Basílio da Gama	“Deixados os quartéis, enfim partimos...”	« Ayant levé le camp, nous partîmes enfin... » (de <i>O Uruguai</i> )	Max de Carvalho	3 183.1: [“un fleuve bouillonnant”] – II.2/3 183.2: [“des radeaux de fortune”] – II.5/12 185.1: [“une Venise maritime inconnue”] – II.2/7 (intertextualidade)
55		“Depois de haver marchado muitos dias...”	« Après avoir marché de longues journées durant... » (de <i>O Uruguai</i> )	Max de Carvalho	0
56		“Foram ganhando e descobrindo terra...”	« Ils pénétrèrent et s’avancèrent, pour l’explorer ... » (de <i>O Uruguai</i> )	Max de Carvalho	0
57	Alvarenga Peixoto	“Por mais que os alvos cornos curve a Lua...”	« Pour plus qu’elle recourbe ses cornes pâles, la Lune... »	Max de Carvalho	0
58		“Ao mundo esconde o Sol seus resplendores...”	« Le soleil a voilé au monde ses rayons... »	Max de Carvalho	0
59		“Bárbara bela, do Norte estrela...”	« À Madame Bárbara Heliodora »	Max de Carvalho	0
60	Bárbara Heliodora	“Amada filha, é já chegado o dia...”	« Voici venu le jour, ô mon enfant chérie... »	Max de Carvalho	1 195.1: [“la joie d’Éternité”] – II.7/10 (autoria)
61	Tomás Antônio Gonzaga	“Acaso são estes...”	« Est-ce là... » (de <i>Marília de Dirceu</i> )	Max de Carvalho	0

	Autor	Título original	Título traduzido	Tradutor	Notas	
62		“Minha bela Marília, tudo passa...”	« Tout passe, belle Marília... » (de Marília de Dirceu)	Max de Carvalho	0	
63	Tomás Antônio Gonzaga	“A minha amada...”	« Celle que j’aime... » (de Marília de Dirceu)	Max de Carvalho	0	
64		“Tu não verás, Marília, cem cativos...”	« Non, tu ne verras pas, Marília, cent captifs... » (de Marília de Dirceu)	Max de Carvalho	0	
65		“Suave fonte pura...”	« Source limpide et pure, ô source cristalline... » (de Glaura)	Max de Carvalho	0	
66		“Driade, tu que habitas amorosa...”	« Délicate Dryade, toit qui sensible habites... » (de Glaura)	Max de Carvalho	0	
67	Manuel Inácio da Silva Alvarenga	“Neste áspero rochedo...”	« Sur cet âpre rocher... » (de Glaura)	Max de Carvalho	0	
68		“No ramo da mangueira venturosa...”	« Sur une branche en fleur du luxuriant manguiier... » (de Glaura)	Max de Carvalho	0	
69		“Suave Agosto as verdes laranjeiras...”	« Doucement le mois d’août vient rehausser joyeux... » (de Glaura)	Max de Carvalho	0	
70		“Não desprezes, ó Glaura, entre estas flores...”	« Garde-toi bien, Glaura, de dédaigner jamais... » (de Glaura)	Max de Carvalho	0	
71		“Não tardes, bela Glaura”	« Ne tarde pas, Glaura, ne tarde pas ma belle... » (de Glaura)	Max de Carvalho	0	
72	Domingos Caldas Barbosa	“A ternura brasileira”	« La tendresse brésilienne »	Max de Carvalho	0	
73		“Doçura de amor”	« La douceur d’aimer »	Max de Carvalho	0	
« Pré-Romântiques »						
74	Frei Francisco de São Carlos	“A assumpção”	« L’Assomption » (extrait)	Max de Carvalho	0	
75	Souza Caldas	“Salmo I, de Davi”	« Psaume I, de David »	Max de Carvalho	0	
76		“A imortalidade da alma”	« L’immortalité de l’âme »	Max de Carvalho	0	
77	Manuel Caetano de Almeida e Albuquerque	“Soneto”	« Sonnet »	Max de Carvalho	0	
78		“A um amigo ausente, estabelecido em Lisboa, que deixou de lhe escrever”	« À un ami absent, demeurant à Lisbonne, et qui a cessé d’écrire à l’auteur »	Max de Carvalho	0	
79	José Bonifácio de Andrade e Silva, o Velho	“Ser e não ser”	« Être et ne pas être »	Max de Carvalho	0	
80		“A primavera”	« Le printemps »	Max de Carvalho	0	
81	José Elói Ottoni	“Era um sítio de rosas matizado...”	« C’était un jardin tout parsemé de roses... »	Max de Carvalho	0	
82		“Sonhei, Marília, que contigo estava...”	« J’ai rêvé, Marília, que j’étais avec toi... »	Max de Carvalho	0	
83	Domingos Borges de Barros	“O ponche de caju”	« Le punch de cajou »	Max de Carvalho	0	
84	Delfina Benigna	“Quadras”	« Quatrains »	Max de Carvalho	1	247.1: [“Quatrains”] – II.7 (forma/intertextualidade)
85	Antônio Joaquim de Mello	“Itaé”	« Itaé »	Max de Carvalho	2	251.1: [“Itaé”] – II.7 255.1: [“La fureur ennemie se dissipe”] – II.1

	Autor	Título original	Título traduzido « Romântiques »	Tradutor	Notas
86	<i>Araújo Porto Alegre</i>	“Colombo”	« Colombo » (extraits) (de Colombo, Canto XXX)	Max de Carvalho	2 263.1: [“jardins d’Armide”] 263.2: [“Amulio”]
87	<i>Gonçalves de Magalhães</i>	“Já da noite os negrimes se extinguíam...”	« Les ombres de la nuit allaient se dissiper... » (de <i>A confederação dos tamoios</i> )	Max de Carvalho	0
88		“Já dos escuros bosques e altos montes”	« Déjà à l’orient se projetaient les ombres... » (de <i>A confederação dos tamoios</i> )	Max de Carvalho	0
89		“Os três dias de um noivado”	« Les trois jours d’une noce » (extraits)	Max de Carvalho	0
90	<i>Gonçalves Dias</i>	“Canção do exílio”	« Chant de l’exil »	Max de Carvalho	2 275.1: [“Chant de l’exil”] – I.13 277.1: [“Sans le revoir jamais”] – II.1
91		“Leito de folhas verdes”	« Un lit de feuilles vertes »	Max de Carvalho	0
92		“A noite”	« La nuit »	Isabel Meyrelles	0
93		“Os Timbiras”	« Les Timbiras »	Max de Carvalho	0
94		“Na minha terra”	« Pays natal »	Max de Carvalho	0
95	<i>Álvares de Azevedo</i>	“A minha esteira”	« Sur ma natte »	Max de Carvalho	0
96		“C”	« C »	Max de Carvalho	0
97		“Vagabundo”	« Vagabond »	Max de Carvalho	0
98		“Temor”	« Crainte »	Max de Carvalho	0
99	<i>Junqueira Freire</i>	“Ela”	« Elle »	Max de Carvalho	1 311.1: [“Un sylphe autour de toi tourbillonne à midi”] – II.8/14
100		“Louco” (Hora de delírio)	« Fou »	Max de Carvalho	0
101	<i>Casimiro de Abreu</i>	“Meus oito anos”	« Mes huit ans »	Max de Carvalho	0
102		“Saudades”	« Les regrets »	Max de Carvalho	0
103		“Canção do exílio”	« Chant de l’exil »	Max de Carvalho	0
104		“Violeta”	« Violette »	Max de Carvalho	0
105		“A flor do maracujá”	« La fleur de la passion »	Max de Carvalho	2 327.1: [“La fleur de la passion”] – II.10 (versões/fontes) 329.1: [“Sincorá”] – II.2/14
106	<i>Fagundes Varela</i>	“O sabiá”	« Le sabiá »	Max de Carvalho	0
107		“O vagalume”	« Le ver luisant »	Max de Carvalho	0
108		“O foragido”	« Le fugitif »	Max de Carvalho	0
109		“Primavera”	« Printemps »	Max de Carvalho	0
110	<i>Júlia da Costa</i>	“Amélia”	« Amélie »	Max de Carvalho	0
111		“Haidéa”	« Haydée »	Max de Carvalho	0
112		“O gongoleiro do amor”	« Le gondolier d’amour »	Max de Carvalho	0
113	<i>Castro Alves</i>	“Adormecida”	« La belle endormie »	Max de Carvalho	1 351.1: [“jasmin”] – II.4

<b>Autor</b>	<b>Título original</b>	<b>Título traduzido</b>	<b>Tradutor</b>	<b>Notas</b>
114 <i>Castro Alves</i>	“Boa noite”	« Bonne nuit »	Max de Carvalho	0
	“Versos de um viajante”	« Vers d’un voyageur »	Max de Carvalho	2 355.1: [“à la lampe bleue”] – II.7 (intertextualidade) 355.2: [“résilles”] – II.7
	“O navio negroiro”	« Le navire négrier » (extraits)	Max de Carvalho	0
116 <i>Castro Alves</i>	“Eis Marajó viçosa e redolente...”	« Vois la très verte, la luxuriente Marajó... » (de <i>O guesa</i> )	Max de Carvalho	2 361.1: [“luxuriante Marajó”] – II.3 361.2: [“venelles”] – II.2/7
	“Vastos salões se abrem solitários...”	« Une longue enfilade de salons solitaires... » (de <i>O guesa</i> )	Max de Carvalho	0
	“Viajor sitibundo dos desertos...”	« Voyageur des déserts qui arrive altéré... » (de <i>O guesa</i> )	Max de Carvalho	0
118 <i>Souzândrade</i>	“É muito tarde. A lua está pendida...”	« Il est très tard. La lune basse... » (de <i>O guesa</i> )	Max de Carvalho	0
	“Eia avante! Auriflavo, americano”	« Allons ! L’or fauve du soleil... » (de <i>O guesa</i> )	Max de Carvalho	0
	“No dia de anos bons a lady nobre...”	« Au jour du Nouvel An, la noble lady... » (de <i>O guesa</i> )	Max de Carvalho	0
120	“O inferno de Wall Street”	« L’enfer de Wall Street » (extraits)	Max de Carvalho	1 375.1: [“L’enfer de Wall Street”] – II.7; 1.11 (opção crítica)
<b>« Parnassiens &amp; Symbolistes »</b>				
124	“Pedra Açú”	« Le pic d’Açou »	Max de Carvalho	0
125	“Foi... Não me lembra bem que idade eu tinha...”	« C’était... Je ne sais plus très bien quel âge j’avais... » (de <i>Âme en fleur</i> )	Max de Carvalho	0
126 <i>Alberto de Oliveira</i>	“Sei que um perfume intenso em tudo havia...”	« Je sais que chaque chose exhalait sa fragrance... » (de <i>Âme en fleur</i> )	Max de Carvalho	0
	“Embala-me, balanço da mangueira”	« Berce-moi, berce-moi, balançoire du mangquier... » (de <i>Âme en fleur</i> )	Max de Carvalho	0
	“A voz das árvores”	« La voix des arbres »	Max de Carvalho	0
128	“O vinho de Hebe”	« Le vin d’Hébé »	Max de Carvalho	1 399.1: [“Le vin d’Hébé”] – II.7/11 (relação literária)
129	“O monge”	« Le moine »	Max de Carvalho	0
130 <i>Raimundo Correia</i>	“A chegada”	« L’arrivée »	Max de Carvalho	0
131	“Ária noturna”	« Aria nocturne »	Max de Carvalho	0
132	“Numa concha”	« Dans un coquillage »	Max de Carvalho	0
133	“Em uma tarde de outono”	« C’était par un soir d’automne »	Max de Carvalho	0
134	“Surdina”	« En sourdine »	Max de Carvalho	0
135 <i>Olavo Bilac</i>			Max de Carvalho	0

<b>Autor</b>	<b>Título original</b>	<b>Título traduzido</b>	<b>Tradutor</b>		<b>Notas</b>
136	“O caçador de esmeraldas (Episódio da epopeia sertanista do século XVII)”	« Le chasseur d'émeraudes (Un épisode de l'épopée pionnière du XVII <sup>e</sup> siècle) »	Max de Carvalho	1	411.1: [“Fernão Dias Pais Leme”] – II.7/10 (fonte)
137	<i>Francisca Júlia</i>	“Os argonautas”	Max de Carvalho	0	
138	“Rústica”	« Rustique »	Max de Carvalho	0	
139	<i>Vicente de Carvalho</i>	“De manhã”	Isabel Meyrelles	0	
140	“Domingo”	« Dimanche »	Max de Carvalho	0	
141	<i>Raul Pompéia</i>	“Um povo extinto”	Max de Carvalho	1	431.1: [“Carahibas”] – II.8
142	“Berço”	« Berceau »	Max de Carvalho	0	
143	“Namorados”	« Les amoureux »	Max de Carvalho	0	
144	“Turfe”	« Turf »	Max de Carvalho	0	
145	“Manhã de esporte”	« Matin de sport »	Max de Carvalho	0	
146	“Piquenique”	« Pique-nique »	Max de Carvalho	0	
147	“Boêmia”	« Bohème »	Max de Carvalho	0	
148	“Caminho da glória”	« Chemin de gloire »	Max de Carvalho	0	
149	“Caveira”	« Tête de mort »	Max de Carvalho	0	
150	<i>Cruz e Sousa</i>	“Campesinas”	Max de Carvalho	0	
151	“No campo santo”	« Au cimetière »	Max de Carvalho	0	
152	“Versículos da Sulamita”	« Versets de la Sulamite »	Max de Carvalho	0	
153	“Sol”	« Soleil »	Max de Carvalho	0	
154	“Meu casal”	« Mon foyer »	Max de Carvalho	0	
155	<i>Mário Pederneras</i>	“Passeio público”	Max de Carvalho	0	
156	<i>Nestor Vitor</i>	“Paranaguá (Recordações da infância”	Max de Carvalho		
157		“Hão de chorar por ela os cinamomos...”	Max de Carvalho	0	
158	<i>Alphonsus de Guimaraens</i>	“Fora uma estrela de fulgor imenso...”	Max de Carvalho	0	
159		“Caminho do sertão”	Max de Carvalho	0	
160		“Melancolia”	Max de Carvalho	0	
161	<i>Aut de Souza</i>	“Ao meu bom anjo”	Max de Carvalho	0	
162		“O beija-flor”	Max de Carvalho	0	
163		“Agonia do coração”	Max de Carvalho	0	
164		“Crianças”	Max de Carvalho	0	
165	<i>Edgard Matta</i>	“Devaneios ao luar”	Max de Carvalho	0	
166		“Lembra-te”	Max de Carvalho	0	
167		“Oração à noite”	Max de Carvalho	0	

	<b>Autor</b>	<b>Título original</b>	<b>Título traduzido</b>	<b>Tradutor</b>	<b>Notas</b>
168	<i>Edgard Matta</i>	“Signo escorpião”	« Sous le signe du scorpion » (extraits)	Max de Carvalho	2 497.1: [“les mules-sans-fête”] – II.14 497.2: [“le Saci”] – II.14
169	<i>Marcelo Gama</i>	“Noite de insônia”	« Nuit d’insomnie »	Max de Carvalho	0
170	<i>Eduardo Guimaraens</i>	“Primeiros frios...”	« Ces premiers froids... »	Max de Carvalho	0
171		“É o silêncio...”	« Le silence »	Max de Carvalho	0
172		“Evoé!”	« Évoché, printemps ! »	Max de Carvalho	1 511.1: [“à prime”] – I.8
173	<i>Pedro Kilkerry</i>	“O verme e a estrela”	« Le vermissement et l’étoile »	Max de Carvalho	0
174		“Ad Juvenis Diem”	« Ad Juvenis Diem »	Max de Carvalho	0
175		“Sobre um mar de rosas que arde...”	« Sur une mer ardente de roses... »	Max de Carvalho	1 517.1: [“des vespérales espérances”] – II.10 (fonte)
<b>« Pré-modernistes »</b>					
176		“As cismas do destino”	« Les rêveries du destin »	Max de Carvalho	0
177	<i>Augusto dos Anjos</i>	“Tristeza de um quarto minguante”	« Tristesse d’un dernier quartier de lune »	Max de Carvalho	0
178		“A ilha de Cipango”	« L’île de Cipango »	Max de Carvalho	0
179	<i>José Albano</i>	“Alegoria”	« Allégorie »	Max de Carvalho	0
180		“Anoitecer na praia”	« Soir sur la plage »	Max de Carvalho	0
181	<i>Hermes Fontes</i>	“Jogos de sombras”	« Jeux d’ombres »	Max de Carvalho	0
182		“Superstição”	« Superstition »	Max de Carvalho	1 555.1: [“mains”] – II.10 (biografia)
183	<i>Onestaldo de Pennafort</i>	“Namorados no passeio público”	« Amoureux dans le jardin public »	Max de Carvalho	0
184	<i>Felipe d’Oliveira</i>	“Recuo nostálgico”	« Recul nostalgique »	Max de Carvalho	1 559.1: [“Loïe Fuller qui danse”] – II.1
185		“Prestidigitação”	« Prestidigitation »	Max de Carvalho	0
186	<i>Gilka Machado</i>	“Lépida e leve”	« Leste et légère... »	Max de Carvalho	0
187		“Estival”	« Estival »	Max de Carvalho	0
188		“Simplicidade”	« Simplicité »	Max de Carvalho	0
189	<i>Martins Fontes</i>	“Noivado”	« Fiançailles »	Max de Carvalho	0
190		“A voz dos aromas”	« La voix des arômes »	Max de Carvalho	0
191	<i>Raul de Leoni</i>	“Noturno”	« Nocturne »	Max de Carvalho	0
<b>“Modernes”</b>					
192		“Infância”	« Enfance »	Max de Carvalho	3 589.1: [“Petrópolis”] – II.3 593.1: [“cambonne”] – II.1/12 593.2: [“lapin-sort”] – II.14
193	<i>Manuel Bandeira</i>	“Evocação do Recife”	« Évocation de Recife »	Max de Carvalho	1 593.3: [“Colporteurs”] – II.2
194		“Profundamente”	« Profondément »	Max de Carvalho	0
195		“Vou-me embora pra Pasárgada”	« Je pars pour Pasargades »	Max de Carvalho	0

<b>Autor</b>	<b>Título original</b>	<b>Título traduzido</b>	<b>Tradutor</b>		<b>Notas</b>
196	“Lua nova”	« Nouvelle lune »	Max de Carvalho	0	
197	“Discurso em louvor da aeromoça”	« Discours à la louange de l’hôtesse de l’air »	Max de Carvalho	0	
198	“Elegia de Londres”	« Élegie de Londres »	Max de Carvalho	5	609.1: [“Ovalle”] – II.1 609.2: [“du sein de Dieu où tu reposes”] – II.7 611.1: [“Alberto de Lacerda”] – II.1 611.2: [“RAWLINGS BROS”] – II.10 (publicidade) 611.3: [“Trio for Two Cats and a Trombon”] – II.7/10 (performance)
<i>Manuel Bandeira</i>					
199	“Poema só para Jayme Ovalle”	« Poème rien que pour Jayme Ovalle »	Max de Carvalho	0	
200	“Poema do beco”	« Poème de l’impasse »	Max de Carvalho	0	
201	“Poema do mais triste maio”	« Poème du plus triste mai »	Max de Carvalho	0	
202	“Segunda canção do beco”	« Deuxième chanson de l’impasse »	Max de Carvalho	0	
203	“Acalanto de John Talbot”	« Berceuse de John Talbot »	Max de Carvalho	0	
204	“Última canção do beco”	« Dernière chanson de l’impasse »	Max de Carvalho	0	
205	“Peregrinação”	« Pèlerinage »	Max de Carvalho	0	
206	“Brisa”	« Brise »	Max de Carvalho	0	
207	“A invenção da poesia brasileira”	« L’invention de la poésie brésilienne »	Max de Carvalho	0	
208	“Infância”	« Enfance »	Max de Carvalho	0	
209	“Chuva”	« Pluie »	Max de Carvalho	0	
210	“Ilha distante”	« Île lointaine »	Max de Carvalho	0	
211	“Vigília na janela alta”	« Vigile à la fenêtre haute »	Max de Carvalho	0	
212	“Aula no Quartier Latin”	« Cours au Quartier Latin »	Max de Carvalho	0	
213	“Este perfume...”	« Ce parfum... »	Max de Carvalho	0	
214	“Monotonia da tarde tropical”	« Monotonie du soir tropical »	Max de Carvalho	0	
215	“Uma noite em Los Andes”	« Nuit à Los Angeles »	Max de Carvalho	0	
216	“Vento noturno”	« Vent nocturne »	Max de Carvalho	0	
217	“Clara d’Ellebeuse”	« Clara d’Ellebeuse »	Max de Carvalho	0	
218	“Interior”	« Scène d’intérieur »	Max de Carvalho	0	
219	“Noturno das Antilhas”	« Nocturne des Antilles »	Max de Carvalho	0	
220	“Toda a América” (III)	« L’Amérique toute entière »	Max de Carvalho	0	
221	“Eu sou trezentos...”	« Je suis trois cents... »	Max de Carvalho	0	
222	“O poeta come amendoim”	« Le poète mange des cacahuètes »	Max de Carvalho	2	647.1: [“mirilton”] – II.1 647.2: [“Les Caramurus”] – II.2
	<i>Ribeiro Couto</i>				
	<i>Ronald de Carvalho</i>				
	<i>Mário de Andrade</i>				

<b>Autor</b>	<b>Título original</b>	<b>Título traduzido</b>	<b>Tradutor</b>		<b>Notas</b>
223	“Momento”	« Moment »	Max de Carvalho	0	
224	“Noturno de Belo Horizonte”	« Nocturne de Belo Horizonte »	Max de Carvalho	4	655.1: [“Tejuco”] – II.5 655.2: [“Catas-Altas”] – II.1 667.1: [“Rola moça”] – I.8 671.1: [“Pindorama”] – II.3
225	“Canto do mal de amor”	« Chant du mal d’amour »	Max de Carvalho	1	683.1: [“d’Alencar”] – II.1
	“Poema giratório”	« Poème giratoire »	Max de Carvalho	6	693.1: [“les petites adorables”] – II.7 (intertextualidade) 697.1: [“Russe Jalturin”] – II.1/2 697.2: [“Sophia Perowskaya”] – II.1/2 697.3: [“Rissakoff”] – II.1/2 697.4: [“Grinevsky”] – II.1/2 711.1: [“Sete Quedas”] – II.3
226	<i>Luís Aranha</i>				
227	“Bucólica”	« Bucolique »	Max de Carvalho	0	
228	“Viveiro”	« Vivier »	Max de Carvalho	0	
229	“Casa de Tiradentes”	« Maison de Tiradentes »	Max de Carvalho	0	
230	“Meus oito anos”	« Mes huit ans »	Max de Carvalho	1	719.1: [“Meus oito anos”] – II.7 (intertextualidade)
231	“Himeneu”	« Hyménée »	Max de Carvalho	0	
232	“Passionária”	« Passionaria »	Max de Carvalho	0	
233	“O hierofante”	« Le hiérophante »	Max de Carvalho	0	
234	“Plebiscito”	« Plébiscite »	Max de Carvalho	0	
235	“Vera Cruz”	« Vera Cruz »	Max de Carvalho	0	
236	“Mormaço”	« Touffeur »	Max de Carvalho	0	
237	“Raça”	« Race »	Max de Carvalho	1	729.1: [“Norre-Dame d’Aparecida”] – II.3
238	“Cantiga de ninar”	« Berceuse »	Max de Carvalho	0	
239	“Juca Mulato”	« Juca Mulato » (de « Germinal » )	Max de Carvalho	0	
240	“O canto da juriti”	« Le chant de la colombe juriti »	Max de Carvalho	0	
241	“Lua cheia”	« Pleine lune »	Max de Carvalho	0	
242	“Estação de cura”	« Station thermale »	Max de Carvalho	0	
243	“Café expresso”	« Espresso »	Max de Carvalho	0	
244	“A cobra grande”	« Le grand serpent »	Max de Carvalho	0	
245	“Coema piranha”	« Coema piranga » ( <i>Matin rouge</i> )	Max de Carvalho	1	749.1: [“pituna”] – II.6
246	“Sem noite, não”	« Sans nuit, pas question »	Max de Carvalho	0	



	<b>Autor</b>	<b>Título original</b>	<b>Título traduzido</b>	<b>Tradutor</b>		<b>Notas</b>
247	<i>Raul Bopp</i>	“Começa agora a floresta cifrada...” (de <i>Cobra Norato</i> )	« Ici commence la forêt chiffrée... » (de <i>Cobra Norato</i> )	Max de Carvalho	0	
248		“Esta é a floresta de hálito podre...” (de <i>Cobra Norato</i> )	« Voici la forêt à l’haleine fétide... » (de <i>Cobra Norato</i> )	Max de Carvalho	0	
249		“Acordo...” (de <i>Cobra Norato</i> )	« Je me réveille... » (de <i>Cobra Norato</i> )	Max de Carvalho	1	761.1: [“Gros Lombric”] – II.14/10 (poeta catalão que descreveu o Minhocão)
250	<i>Raul Bopp</i>	“E agora, compadre...” (de <i>Cobra Norato</i> )	« Et maintenant, compère... » (de <i>Cobra Norato</i> )	Max de Carvalho	0	
251		“Dona Chica”	« Dona Chica »	Max de Carvalho	0	
252		“Mãe preta”	« Nounou noire »	Max de Carvalho	0	
253	<i>Ascânio Lopes</i>	“Serão do menino pobre”	« La veillée de l’enfant pauvre »	Max de Carvalho	0	
254		“Cataguases”	« Cataguases »	Max de Carvalho	0	
255		“Meninice”	« Enfance »	Max de Carvalho	0	
256	<i>Jorge de Lima</i>	“G.W.B.R.”	« G.W.B.R. »	Max de Carvalho	5	783.1: [“Je Singe”] – II.5 (jogo do bicho) 787.1: [“S. Pulchre”] – II.9 787.2: [“des Rêves de Notre-Dame”] – II.5/9 787.3: [“de la mé’salée”] – II.8/9 787.4: [“Saint-Père Cicero”] – II.1
257		“Bahia de todos os santos”	« Bahia de tous les saints »	Max de Carvalho	1	795.1: [“Seabra”] – II.1/2
258		“Felicidade”	« Bonheur »	Max de Carvalho	0	
259		“Invenção de Orfeu”	« Invention d’Orphée » (extraits)	Max de Carvalho	0	
260		“Armilavda”	« Armilavda »	Max de Carvalho	0	
261	<i>Murilo Mendes</i>	“Mapa”	« Plan de la ville »	Max de Carvalho	0	
262		“O poeta na igreja”	« Le poète de l’église »	Max de Carvalho	0	
263		“Coisas”	« Choses »	Max de Carvalho	0	
264		“Alucinação”	« Hallucination »	Max de Carvalho	0	
265		“A força da lua”	« La force de la lune »	Max de Carvalho	0	
266		“Misticismo...”	« Mysticisme »	Max de Carvalho	0	
267	<i>Ascenso Ferreira</i>	“Noturno”	« Nocturne »	Max de Carvalho	1	827.1: [“Croquemitaine”] – II.14/10.b (permanência desse “causo”/Gilberto Freyre)
268		“Vamos embora, Maria”	« Allons-nous-en, Marie... »	Max de Carvalho	1	829.1: [“Recife colonial”] – II.3
269		“Aquarela”	« Aquarelle »	Max de Carvalho	0	

<b>Autor</b>	<b>Título original</b>	<b>Título traduzido</b>	<b>Tradutor</b>		<b>Notas</b>
Joaquim Cardozo	“Chuvas de caju”	« La saison des pluies qui vient »	Max de Carvalho	1	831.1: [“La saison des pluies qui vient”] – II.3
Joaquim Cardozo	“Recordações de Tramataia”	« Souvenirs de Tramataia »	Max de Carvalho	0	
	“Olinda”	« Olinda »	Max de Carvalho	0	
	“Inverno”	« Hiver »	Max de Carvalho	0	
	“Cajueiros de setembro”	« Acajou de septembre »	Max de Carvalho	0	
	“Epigrama nº 8”	« Épigramme nº 8 »	Max de Carvalho	0	
Cecília Meireles	“Desenho”	« Dessin »	Max de Carvalho	0	
	“Ciclo do sabiá”	« Le cycle du sabia » (extraits)	Max de Carvalho	0	
	“Quarto motivo da rosa”	« Quatrième motif de la rose »	Max de Carvalho	0	
	“Passarinho ambicioso...” (de “Quadras”)	« Mon ambitieux petit oiseau... » (de « Quatrains »)	Max de Carvalho	0	
	“O vento do mês de agosto...” (de “Quadras”)	« Au mois d’août quand il souffle... » (de « Quatrains »)	Max de Carvalho	0	
	“Vinho”	« Vin »	Max de Carvalho	0	
	“Nós e as sombras”	« Nous et les ombres »	Max de Carvalho	0	
	“O tempo no jardim”	« Le temps dans le jardin »	Max de Carvalho	0	
	“Manhã de Bangalore”	« Matin de Bangalore »	Max de Carvalho	0	
	“O poço”	« Le puits »	Max de Carvalho	0	
Tasso da Silveira	“Canções do tempo perdido”	« Chansons du temps perdu » (extraits)	Max de Carvalho	0	
Murilo Araújo	“Infinitude”	« Infinitude »	Max de Carvalho	0	
	“A cidade dos montes”	« La ville des collines »	Max de Carvalho	0	
	“Ilusão”	« Illusion »	Max de Carvalho	0	
	“Aventura”	« Aventure »	Max de Carvalho	0	
	“Magia”	« Magie »	Max de Carvalho	0	
Américo Facó	“Sol posto”	« Ponant »	Max de Carvalho	0	
	“Infância”	« Enfance »	Max de Carvalho	0	
	“Idílio”	« Idylle »	Max de Carvalho	0	
	“Dama de rosto velado”	« Dame au visage voilé »	Max de Carvalho	0	
	“Vem, doce morte...”	« Viens, douce mort... »	Max de Carvalho	0	
Henriqueta Lisboa	“Prefácio de desculpas”	« Préface d’excuses »	Max de Carvalho	0	
Abgar Renault	“Dorme a loucura em ânfora de vinho”	« La folie dort dans une amphore de vin »	Max de Carvalho	0	
Sosígenes Costa	“As duas Vênus”	« Les deux Vénus »	Max de Carvalho	0	
Augusto Meyer	“Minuano”	« Le vent de la pampa »	Max de Carvalho	1	897.1: [“Minuano”] – II.3
301	“Oração ao Negrinho do Pastoreio”	« Prière au petit pâtre noir »	Max de Carvalho	1	899.1: [“Petit pâtre noir”] – II.5/14
	“Bilu”	« Bilou »	Max de Carvalho	0	
302					

<b>Autor</b>	<b>Título original</b>	<b>Título traduzido</b>	<b>Tradutor</b>		<b>Notas</b>
Augusto Meyer	“Noturno porto-alegrense”	« Nocturne de Porto Alegre »	Max de Carvalho	0	
	“Esbanejamento”	« Dissipation »	Max de Carvalho	0	
	“Sombra verde”	« Ombre verte »	Max de Carvalho	0	
Augusto Meyer	“Noturno das quatro queimadas”	« Nocturne des quatre brûlis »	Max de Carvalho	0	
	“Elegia do limão verde”	« Élégie du citron vert »	Max de Carvalho	1	919.1: [“citron vert”] – II.14
	“Aug”	« Aug »	Max de Carvalho	0	
	“Canção da janela aberta”	« Chanson de la fenêtre ouverte »	Max de Carvalho	0	
	“O mapa”	« Le plan de la ville »	Max de Carvalho	0	
311	“Segunda canção de muito longe”	« Deuxième chanson d’il y a très longtemps »	Max de Carvalho	1	925.1: [“ <i>La Fauvette du Moulin</i> ”] – II.10 (influência dos folhetins franceses)
312	“Dorme, ruazinha...”	« Dors, petite ruelle... »	Max de Carvalho	0	
313	“Envelhecer”	« Vieillir »	Max de Carvalho	0	
314	“Sesta antiga”	« Sieste d’antan »	Max de Carvalho	0	
315	“Obsessão do mar oceano”	« Obsession de la mer océane »	Max de Carvalho	0	
316	“Canção de junto do berço”	« Chanson près du berceau »	Max de Carvalho	0	
317	“Elegia”	« Élégie »	Max de Carvalho	0	
318	“Cocktail party”	« Cocktail party »	Max de Carvalho	0	
319	“Operação alma”	« Opération âme »	Max de Carvalho	0	
320	“Poema da gare de Astapovo”	« Poème de la gare d’Astapovo »	Max de Carvalho	0	
321	“Cântico”	« Cantique »	Max de Carvalho	0	
322	“A carta”	« La lettre »	Max de Carvalho	0	
323	“Haikai da cozinha”	« Haïkai de la cuisinière »	Max de Carvalho	0	
324	“As falsas recordações”	« Les faux souvenirs »	Max de Carvalho	0	
325	“Da cor”	« De la couleur »	Max de Carvalho	0	
326	“O lampião”	« Le reverbère »	Max de Carvalho	0	
327	“Alegria”	« Joie »	Max de Carvalho	0	
328	“Preparativos para a viagem”	« Préparatifs de voyage »	Max de Carvalho	0	
329	“Quando eu morrer...”	« Quand je mourrai... »	Max de Carvalho	0	
330	“Confidência do itabirano”	« Confidence d’un enfant d’Itabira »	Max de Carvalho	0	
331	“Boitempo”	« Bœuftemps »	Max de Carvalho	0	
332	“Mundo grande”	« Vaste monde »	Max de Carvalho	0	
333	“América”	« Amérique »	Isabel Meyrelles	1	957.1: [“iara”] – II.6/14
334	“A bruxa”	« La sorcière »	Max de Carvalho	1	959.1: [“sorcière”] – I.8/II.14

Carlos Drummond de Andrade

<b>Autor</b>	<b>Título original</b>	<b>Título traduzido</b>	<b>Tradutor</b>		<b>Notas</b>
335	“Canção da moça-fantasma de Belo Horizonte”	« Chanson de la fille-fantôme de Belo Horizonte »	Max de Carvalho	2	963.1: [“Chanson de la fille-fantôme de Belo Horizonte”] – II.14 965.1: [“Refuge Ceará”] – II.3/14
336	“A puta”	« La pute »	Max de Carvalho	0	
337	“A mão suja”	« La main sale »	Max de Carvalho	0	
338	“A morte no avião”	« La morte dans l’avion »	Ariane Witkowski	0	
339	“Como um presente”	« Comme un présent »	Ariane Witkowski	0	
340	“Nameless here for evermore”	« Nameless here for evermore »	Max de Carvalho	0	
341	“Baependi”	« Baependi »	Max de Carvalho	2	993.1: [“Baependi”] – II.3/6 997.1: [“trot à l’anglaise”] – II.5
342	“Jequitibá”	« Jequitibá »	Max de Carvalho	1	999.1: [“Jequitibá”] – II.4/6
343	“Poema ao farol da Ilha Rasa”	« Poème au phare de l’île rase »	Max de Carvalho	1	1001.1: [“Poème au phare de l’île rase”] – II.3
344	“Poema natural”	« Poème naturel »	Max de Carvalho	0	
345	“Repouso”	« Repos »	Max de Carvalho	0	
346	“Seremos um”	« Nous serons un »	Max de Carvalho	0	
347	“As noivas de Jayme Ovalle”	« Les fiancées de Jayme Ovalle »	Max de Carvalho	2	1005.1: [“les fiancées de Jayme Ovalle”] – II.1 1011.1: [“Di Cavalcanti”] – II.1
348	“São João”	« Saint-Jean »	Max de Carvalho	1	1017.1: [“jeux de hasard”] – II.5
349	“Para Yêda”	« Pour Yéda »	Max de Carvalho	1	1017.2: [“Pour Yéda”] – II.1
350	“Poema”	« Poème »	Max de Carvalho	0	
351	“Pequeno morto”	« Le petit mort »	Max de Carvalho	0	
352	“Tristeza desconhecida”	« Tristesse sans nom »	Max de Carvalho	0	
353	“O bêbado na estrada”	« L’ivrogne sur la route »	Max de Carvalho	0	
354	“Ilha do governador”	« Île du gouverneur »	Max de Carvalho	0	
355	“Acrobatas”	« Les acrobates »	Max de Carvalho	0	
356	“O dia da criação”	« Le jour de la création »	Max de Carvalho	0	
357	“Invocação à mulher única”	« Invocation à la femme unique »	Max de Carvalho	0	
358	“Canção”	« Chanson »	Max de Carvalho	0	
359	“Boletim sentimental da guerra no Recife”	« Bulletin sentimental de la guerre à Recife »	Max de Carvalho	0	
360	“A flauta”	« La flûte »	Max de Carvalho	0	
361	“Morte sucessiva”	« Mort successive »	Max de Carvalho	0	
362	“Valsinha da banda de música municipal”	« Petite valse de la fanfare municipale »	Max de Carvalho	0	
363	“Domingo na praça”	« Dimanche sur la place »	Max de Carvalho	0	

<b>Autor</b>	<b>Título original</b>	<b>Título traduzido</b>	<b>Tradutor</b>	<b>Notas</b>
364	“Domingo no Recife”	« Le dimanche à Recife »	Max de Carvalho	0
365	“Antilua”	« Antilune »	Max de Carvalho	0
366	“Camafeu”	« Camafeu »	Max de Carvalho	0
367	“Infância”	« Enfance »	Max de Carvalho	2 1065.1: [“Henri le Vert”] – II.7 1067.1: [“gamba”] – II.12
368	“Testamento do Brasil”	« Le testament du Brésil »	Max de Carvalho	0
369	“De Oxford à Polinésia”	« D’Oxford à la Polynésie »	Max de Carvalho	0
370	“O portão”	« Le portail »	Max de Carvalho	0
371	“Os morcegos”	« Les chauves-souris »	Max de Carvalho	0
372	“Retrato de uma aldeia”	« Photographie d’un village »	Max de Carvalho	0
373	“Itinerário de Ângela”	« Itinéraire d’Ângela »	Max de Carvalho	0
374	“Boca temporã”	« Bouche précoco »	Max de Carvalho	0
375	“Canto de Natal”	« Chant de Noël »	Max de Carvalho	0
376	“Joana Madalena”	« Joana Madalena »	Max de Carvalho	0
377	“A velha tia”	« La vieille tante »	Max de Carvalho	0
378	“Luz e trevas”	« Ombres et lumières »	Max de Carvalho	0
379	“Cenas de feira”	« Scènes du marché »	Max de Carvalho	0
380	“A manga”	« La mangue »	Max de Carvalho	0
381	“O limão”	« Le citron »	Max de Carvalho	0
382	“O cabrito”	« Le chevreau »	Max de Carvalho	0
383	“Mapa”	« Plan de la ville »	Max de Carvalho	0
384	“A minha sepultura”	« Ma tombe »	Max de Carvalho	0
385	“Imagem”	« Image »	Max de Carvalho	0
386	“Glória morta”	« Gloire défunte »	Max de Carvalho	0
387	“Paragem”	« Parages »	Max de Carvalho	0
388	“Gruta”	« Grotte »	Max de Carvalho	0
389	“Céu e sono”	« Ciel et sommeil »	Max de Carvalho	0
390	“Princípio da noite”	« Orée de la nuit »	Max de Carvalho	0
391	“Testemunha”	« Témoin »	Max de Carvalho	0
392	“A visita das coisas”	« Visitation des choses »	Max de Carvalho	0
393	“Germinação”	« Germination »	Max de Carvalho	0
394	“Para sempre”	« À jamais »	Max de Carvalho	0
395	“Memória”	« Mémoire »	Max de Carvalho	0
396	“Companheiro”	« Le compagnon »	Max de Carvalho	0
397	“A meu filho”	« À mon fils »	Max de Carvalho	0
398	“Sugestão poética nº3”	« Suggestion poétique nº 3 »	Max de Carvalho	0

	Autor	Título original	Título traduzido	Tradutor		Notas
399		“Meus olhos são telas d’água...”	« Mes yeux sont des toiles de l’eau... »	Max de Carvalho	0	
400		“Não mais a estrela será tão alta...”	« Jamais plus aussi haute étoile... »	Max de Carvalho	0	
401	Maria Ângela Alvim	“Azul de pálpebra...”	« Bleu de paupière... »	Max de Carvalho	0	
402		“O frade. A força...”	« Le moine. Le gîbet... »	Max de Carvalho	0	
403		“A noite maior desceu à minha esquerda...”	« La nuit si vaste descend à ma gauche... »	Max de Carvalho	0	
404		“Tu – pantera – escura noite...”	« Toi – panthère – nuit obscure... »	Max de Carvalho	0	
405	Maria Ângela Alvim	“Íris”	« Iris »	Max de Carvalho	0	
406		“Pântano – o verde onde...”	« Palude – vert où... »	Max de Carvalho	0	
407		“Poemas de agosto” (IV)	« Poèmes d’août » (IV)	Max de Carvalho	0	
408	Alberto da Costa e Silva	“Elegia de Lagos”	« Élégie de Lagos »	Max de Carvalho	0	
409		“Fragmento de Heráclito”	« Fragment d’Héraclite »	Max de Carvalho	0	
410		“Frutal”	« Jardin fruitier »	Max de Carvalho	0	
411	Walmir Ayala	“Estação”	« Saison »	Max de Carvalho	0	
412		“Pomar aberto”	« Verger ouvert »	Max de Carvalho	1	1141.1: [“Verger ouvert”] – I.8
413		“O reino”	« Le royaume »	Max de Carvalho	0	
414	José Godoy Garcia	“Zé Garcia arco-íris”	« Zé Garcia arc-en-ciel »	Max de Carvalho	1	1145.1: [“Portinari”] – II.1
415	Moacyr Félix	“Elegia um pouco antes de quebrar o vidro”	« Élégie juste avant de casser la vitre »	Max de Carvalho	0	
416		“Vem comigo, é claro o tempo...” (de Amazonas, pátria das águas)	« Viens avec moi, clair est le temps... » (de Amazonas, pátria das águas)	Max de Carvalho	0	
417		“Como os caboclos empurram um batelão...” (de Amazonas, pátria das águas)	« Comme les caboclos poussent la grosse barque... » (de Amazonas, pátria das águas)	Max de Carvalho	0	
418	Thiago de Mello	“Enfim te descobrimos. Foi preciso...”	« Enfin nous t’avons découverte. Il a fallu pour ça... »	Max de Carvalho	0	
419		“Filho da floresta, água e madeira...”	« Enfant de la forêt, le bois et l’eau... »	Max de Carvalho	0	
420		“O animal da floresta”	« L’animal de la forêt »	Max de Carvalho	0	
421	Antônio Geraldo Ramos Jubé	“As searas”	« Les moissons »	Max de Carvalho	0	
422		“Buri”	« Palmier buriti »	Max de Carvalho	0	
423		“Campo maior”	« Campo maior »	Max de Carvalho	0	
424	H. Dobal	“Fazenda”	« Fazenda »	Max de Carvalho	0	
425		“O rio”	« Le fleuve »	Max de Carvalho	0	
426		“Oração do milho”	« La prière du maïs » (*)	Max de Carvalho	0	
427	Cora Coralina	“Meu pequeno oratório”	« Mon petit oratoire » (*)	Max de Carvalho	0	
428		“Minha cidade”	« Ma ville » (*)	Max de Carvalho	0	
429		“Pedras”	« Pierres » (*)	Max de Carvalho	0	
430		“Seis ou treze coisas que eu aprendi sozinho”	« Six ou treize choses que j’ai apprises tout seul »	Max de Carvalho	0	
431		“Mundo pequeno”	« Monde petit » (I-II, VII, XII, XIV)	Max de Carvalho	0	

	<b>Autor</b>	<b>Título original</b>	<b>Título traduzido</b>	<b>Tradutor</b>		<b>Notas</b>
432	Manoel de Barros	“Menino do mato”	« L’enfant des bois »	Max de Carvalho	0	
433		“O fingido”	« Le fourbe »	Max de Carvalho	0	
434		“Introdução a um caderno de apontamentos”	« Introduction à un carnet de notes »	Max de Carvalho	1	1183.1: [“guerre du Paraguay”] – II.2
435	João Cabral de Melo Neto	“Paisagem pelo telefone”	« Paysage au téléphone »	Max de Carvalho	0	
436		“O cão sem plumas”	« Le chien sans plumes »	Max de Carvalho	0	
437		“Alto da Trapuá”	« Mome Trapuá »	Patrick Quillier	0	
438	João Cabral de Melo Neto	“A voz do coqueiral”	« La voix du bois ds cocotiers »	Max de Carvalho	0	
439		“A voz do canavial”	« La voix des cannaies »	Max de Carvalho	0	
440		“O canavial e o mar”	« La mer et la cannaie »	Patrick Quillier	0	
441		“Psicanálise do açúcar”	« Psychanalyse du sucre »	Patrick Quillier	0	
442		“O luto no sertão”	« Le deuil dans le Sertão »	Max de Carvalho	0	
443		“O sertanejo falando”	« L’homme du Sertão parle »	Patrick Quillier	0	
444		“A educação pela pedra”	« L’éducation par la pierre »	Patrick Quillier	0	
445	Carlos Pena Filho	“A poesia de William Empson”	« La poésie de William Empson »	Max de Carvalho	0	
446		“Olinda”	« Olinda »	Max de Carvalho	0	
447		“O regresso de quem, estando no mundo, volta ao Sertão”	« Le retour de celui qui, étant dans le monde, revient dans le Sertão »	Max de Carvalho	0	
448	Dantas Mota	“Sobre o rio do tempo”	« Sur le fleuve du temps »	Patrick Quillier	1	1253.1: [“Lampião”] – II.1
449		“Os crepúsculos do feno e a perda real do dom das profecias”	« Les crépuscules du foin et la perte réelle du don des prophéties »	Patrick Quillier	0	
450		“Viuvez do sertão com o jejum das quatro estações”	« Viduité du Sertão dans le jeûne des quatre saisons »	Max de Carvalho	3	1255.1: [“Saint-Jean d’hiver”] – II.3 1255.2: [“Lampion”] – II.1 1255.3: [“une autre république”] – II.1/2/7b (Euclides da Cunha)
451	Geraldo Mello Mourão	“Ai flores do verde pinho...” (de <i>Invenção do mar</i> )	« Vous fleurs du pin verdoyant... » (de <i>Invenção do mar</i> )	Max de Carvalho	2	1259.1: [“Dionysos”] – II.1 1261.1: [“Luiz Vaz”] – II.1
452		“Ali onde as buscaram – encontraram...” (de <i>Invenção do mar</i> )	« Où ils cherchèrent – là ils les trouvèrent... » (de <i>Invenção do mar</i> )	Max de Carvalho	1	1261.2: [“galop au bord de la mer”] – II.7
453		“Pois, no princípio era a lenda...” (de <i>Invenção do mar</i> )	« Car au commencement était la légende... » (de <i>Invenção do mar</i> )	Max de Carvalho	0	
454		“Ilumina-se o prosclênio...” (de <i>Invenção do mar</i> )	« Et l’avant-scène s’illumine... »	Max de Carvalho	1	1267.1: [“tablettes de Gonçalves”] – II.1

<b>Autor</b>	<b>Título original</b>	<b>Título traduzido</b>	<b>Tradutor</b>		<b>Notas</b>
Mário Faustino	“O homem e sua hora”	« L’homme et son heure »	Michel Riaudel	8	1271.1: [“L’homme et son heure”] 1273.1: [“l’heure”] 1273.2: [“sexta”] – II.8 (dias da semana) 1273.3: [“présages”] 1277.1: [“Ænea”] 1279.1: [“éburnine”] 1283.1: [“nous”] 1285.1: [“aurora”]
	“Vida toda linguagem”	« Vie tout langage... »	Michel Riaudel	0	
	“Thalassa Thalassa”	« Thalassa Thalassa »	Inês Oseki-Dépré	0	
	“Finismundo”	« Finismundo : le dernier voyage »	Inês Oseki-Dépré	0	
	“Galáxias”	« Galaxies » (extraits)	Inês Oseki-Dépré	0	
Mário Charne	“Barreiras”	« Barrières »	Max de Carvalho	0	
	“Sem recuo”	« Sans recul »	Max de Carvalho	0	
	“A casa”	« La maison »	Max de Carvalho	2	1307.1: [un vieux Noir] – II.9/14 1307.2: [“du Paraguay”] – II.2
José Paulo Paes	“Reencontro”	« Retrouvailles »	Max de Carvalho	1	1307.3: [“Osman Lins”] – II.1
	“Hino ao sono”	« Hymne au sommeil »	Max de Carvalho	0	
	“Pela rua”	« Dans les rues de la ville »	Max de Carvalho	0	
	“Bananas podres”	« Bananes pourries »	Max de Carvalho	1	1319.1: [“martèlements blancs”] – II.1
	“Poema sujo”	« Poème sale » (extraits)	Max de Carvalho	0	
Ferreira Gullar	“Nasce o poema”	« Naissance du poème »	Max de Carvalho	0	
	“Lenho, olaria, constróis...” (de <i>Da morte. Odes mínimas</i> )	« Bois et briques, tu bâtis... » (de <i>Da morte. Odes mínimas</i> )	Max de Carvalho	0	
	“Por que não me esqueces...” (de <i>Da morte. Odes mínimas</i> )	« Pourquoi ne m’oublies-tu pas... » (de <i>Da morte. Odes mínimas</i> )	Max de Carvalho	0	
	“Teu nome é Nada...” (de <i>Da morte. Odes mínimas</i> )	« Néant est ton nom... » (de <i>Da morte. Odes mínimas</i> )	Max de Carvalho	0	
	“Onde nasceste, morte?” (de <i>Da morte. Odes mínimas</i> )	« Où est-tu née, mort ?... » (de <i>Da morte. Odes mínimas</i> )	Max de Carvalho	0	
	“Te sei. Em vida...” (de <i>Da morte. Odes mínimas</i> )	« Tu m’es connue. Vivante... » (de <i>Da morte. Odes mínimas</i> )	Max de Carvalho	0	
	“Ah, se eu soubesse de nuvens...” (de <i>Da morte. Odes mínimas</i> )	« Ô ma mort, si seulement je connaissais... » (de <i>Da morte. Odes mínimas</i> )	Max de Carvalho	0	
	“Exílio, I”	« Exil, I »	Max de Carvalho	0	



	<b>Autor</b>	<b>Título original</b>	<b>Título traduzido</b>	<b>Tradutor</b>		<b>Notas</b>
476	Max Martins	“Após a conclusão”	« Après la conclusion »	Michel Riaudel	0	
477		“Outro sim”	« Autre encore »	Michel Riaudel	0	
478	Renata Pallottini	“Vizinha”	« Voisine »	Isabel Meyrelles	0	
479		“Primitivo”	« Primitif »	Max de Carvalho	0	
480	Maria Lúcia Alvim	“Estância”	« Ville d’eau »	Max de Carvalho	1	1361.1: [“la Mule-sans-fête”] – II.14
481	Marly de Oliveira	“Uma gema que fosse toda fria...”	« Une gemme qui serait toute froide... »	Max de Carvalho	0	
482		“Como o sangue na veia é todo livre...”	« Comme le sang das la veine est entièrement libre... »	Max de Carvalho	0	
483	Nauro Machado	“Morte”	« Mort »	Max de Carvalho	0	
484		“Carta de Ribamar em quarto crescente”	« Lettre de Ribamar par lune croissante »	Max de Carvalho	0	
485		“Orfandade”	« Orpheline »	Max de Carvalho	0	
486		“A filha da antiga lei”	« La fille de l’ancienne loi »	Max de Carvalho	0	
487	Adélia Prado	“A casa”	« La maison »	Max de Carvalho	0	
488		“Casamento”	« Mariage »	Max de Carvalho	0	
489		“Terra de santa Cruz”	« Terre de Santa Cruz »	Max de Carvalho	1	1387.1: [“prêcheur”] – II.1/2
490		“Vemos por espelho...”	« Nous voyons en miroir... »	Michel Riaudel	0	
491		“O espelho dissolve...”	« Le miroir dissout... »	Michel Riaudel	0	
492		“Adivinha”	« Devinette »	Michel Riaudel	0	
493	Orides Fontela	“Noite”	« Nuit »	Michel Riaudel	0	
494		“Galo”	« Coq »	Michel Riaudel	0	
495		“Prece”	« Prière »	Michel Riaudel	0	
496		“Jeu”	« Jeu »	Michel Riaudel	0	
497		“Ver”	« Voir »	Michel Riaudel	0	
498		“Ditado”	« Diction »	Michel Riaudel	0	
499	Régina Célia Colônia	“Sumaymana”	« Sumaymana »	Max de Carvalho	0	